



С. БОГОЯВЛЕНСКИЙ



# ИТАЛЬЯНСКАЯ МУЗЫКА

ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ

XX

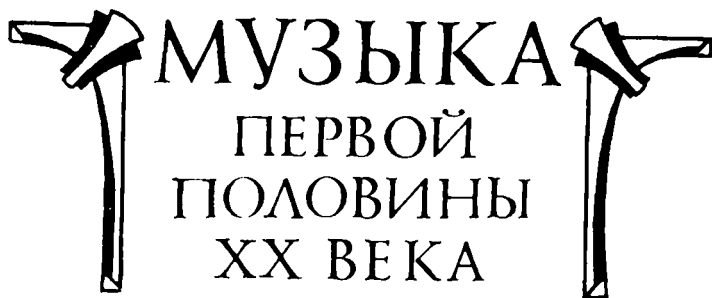
ВЕКА



С. БОГОЯВЛЕНСКИЙ



ИТАЛЬЯНСКАЯ



МУЗЫКА

ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ  
XX ВЕКА

Очерки



ЛЕНИНГРАД  
«МУЗЫКА»

1986

78И  
Б74

Б 4905000000-685 21-86  
026(01)-86

© Издательство «Музыка», 1986 г.

Предлагаемая книга — первое в советской литературе исследование о трагической судьбе композиторского творчества, развивавшегося на протяжении одного из самых острых, критических периодов итальянской истории, во времени, отмеченном кровопролитнейшими мировыми войнами и «черным двадцатилетием» фашистского режима. Из этой книги читатель может узнать об идейных и художественных исканиях, о соотношении и направленности музыкально-творческих сил, о важнейших композиторских фигурах, определявших основное содержание музыкально-исторического процесса. Тщательно выстроенный огромный фактический материал сам по себе уже представляет большой интерес и несомненное достоинство этой работы, но еще более ценен в ней круг идей — концептуальная сторона, позволяющая разобраться в немалых сложностях социально-культурной проблематики. О том, что эти сложности велики, говорят хотя бы такие факты, как идеологическая фальсификация, переокраска достижений культуры, их переакцентирование в пропагандистской системе фашистского государства. Искусство, в том числе и музыка, наделенное национальными почвенными чертами, служило фашистам для пропаганды шовинистических идей, музыкальное творчество, эмоционально позитивное, духовно «здоровое», использовалось как отображение силы, «здоровья» фашистской идеологии. Итальянский фашизм попробовал подвергнуть этой метаморфозе творчество Пизцетти, так же как германский для своих целей стремился использовать Р. Штрауса. Отделение художественной истины от пропагандистской лжи в подобных случаях требует особенно острого видения проблем, безукоризненно точного владения социально-историческим аналитическим методом. Одна из наиболее сильных сторон проницательной книги С. Богоявленского — как раз глубокое проникновение в существо исторического процесса, творческое применение марксистской методологии.

В ключевом очерке «Итальянская музыкальная культура между двумя мировыми войнами» автор в свойственной ему драматически-насыщенной и вместе с тем объективно-научной манере повествования показывает суть социально-культурного конфликта, глубоко повлиявшего на итальянское музыкальное творчество этого времени: с одной стороны, фашистское тоталитарное государство и вся примыкающая к нему псевдокультура, с другой — «высокая» буржуазная гуманистическая культура, ищущая опоры в великих национальных традициях. В книге не только последовательно прослеживается многогранное идейное и художественное воплощение этой коллизии, но и выявляется слабость буржуазного гуманизма перед лицом такого жестокого и беспринципного противника, как фашизм, показана неспособность буржуазных художников придать своему искусству идейно-политическую активность и вывести его к горизонтам действительной идеологической борьбы. «Высокая» культура оказалась загнанной в тупики «герметизма», на изоляционистские позиции, которые не позволили ей получить новые содержательные импульсы непосредственно от жизни, от той великой борьбы, которую вели прогрессивные силы эпохи с силами империализма и реакции.

Огромный интерес представляет диалектически тонкое и вместе с тем концепционно последовательное раскрытие национальной проблематики. Очерки о композиторах убедительно показывают, как глубоко и неразрывно идеи национального искусства связаны с творческим методом и музыкальным материалом. Респиги, сумевший «придать итальянской национальной сущности своего искусства подлинно интернациональную значимость», представляет творческий метод, непосредственно развивающий традиции европейской музыки XIX века, со свойственной ей целостностью, полнокровностью музыкально-образной системы. Пизцетти, так же как и Респиги оставшийся абсолютно чуждым влиянию модернизма, создает совершенно иную концепцию

национального искусства. Взгляд этого композитора обращен в прошлое, к итальянской музыкальной классике XVII—XVIII веков. Как пишет автор, Пиццетти « всю силу своей творческой мысли направил на возрождение национальной природы итальянской музыки ». В книге показаны особенности творчества Пиццетти, имеющего иные, нежели Респики, отправные точки, иные музыкально-эстетические критерии. Подробно рассмотрен также и созданный Казеллой вариант национального искусства, близкий неоклассицизму Стравинского. Позиция Казеллы сформулирована как попытка « раскрыть и овеществить в современном музыкальном письме своих произведений ту сущность итальянского национального, которая имеет общеевропейское универсальное значение и смысл ». Это опять-таки совершенно непохожая на Пиццетти и Респики концепция национального, хотя с Пиццетти Казеллу сближает ретроспективность, стремление « возродить яркие, неповторимые черты и особенности старинной итальянской музыки ».

Одна из важнейших проблем книги — выявление соотношений музыкально-творческих процессов, протекавших в мировом искусстве и на родине классического европейского гуманизма, обращенной в фашистское рабство. Будучи большим знатоком творчества и идей нововенской школы, Стравинского, Хиндемита, Бартока, Равеля и других композиторов, олицетворявших основные линии развития западно-европейской музыки в период между двумя мировыми войнами, Богоявленский прослеживает взаимодействия, параллелизмы, идейные или технологические влияния, складывающиеся в итальянской музыке этого времени под воздействием, или наоборот — в противовес концепциям, определяющим развитие мировой музыкально-творческой мысли. Книга позволяет видеть, что даже крупные творческие силы, вооруженные традициями и знанием мировых достижений, оказываются неспособными создать искусство высочайшей значимости, если они не имеют глубоких корней в социальной действительности своего времени.

Большое достоинство книги — всесторонность охвата культурного процесса; музыкальное творчество итальянских композиторов показано во взаимодействии с их научной, музыкально-критической деятельностью, в чем видны типичные для эпохи черты. Рефлекторный тип творческой личности в этом периоде истории культуры вообще оказывается преобладающим среди ведущих композиторов европейского и мирового ранга, хотя нюансы здесь все-таки весьма различны. Если Хиндемит, Стравинский и Шёнберг ищут теоретическое обоснование и оправдание своей собственной творческой практике, то итальянские композиторы стремятся изучить и понять национальное музыкальное достояние как объективную традицию. Собственно, этой же внеположенностью, научной объективностью отмечена и фольклористская деятельность Бартока.

Две темы в книге — итальянский фольклоризм и судьба веристской концепции в итальянской музыке XX века — должны были завернуть всю ее тематическую структуру, но разработку этих разделов автор не успел завершить, и они, к сожалению, выпали из окончательного варианта текста. Несмотря на то, что книга представляет собой оригинальное законченное исследование одной из наименее известных у нас областей музыкального творчества, она открывает новые пути для дальнейшего изучения множества еще не исследованных проблем, связанных с музыкой XX века.

Итальянская музыка постоянно была в центре научных интересов Богоявленского, но особенно много внимания уделил он изучению творчества Верди. В своей ранней брошюре, популярном издании под скромным названием « Что надо знать об опере „Отелло“ » (1933), Богоявленский, еще находящийся под обаянием асафьевского образа мыслей и стилистики, начинает разработку целого круга тем, имеющих большое значение для осознания музыкально-исторического процесса, протекавшего в европейском искусстве второй половины XIX века. Вкратце их можно обозначить в виде парных сложений: вокальная и инструментальная музыка; опера и симфония; Верди и Шекспир; Верди и Вагнер; опера и драма; реалистичность и условность оперного искусства и т. д. Блистательная, глубокая и оригинальная разработка этой комплексной проблематики обнаруживает опубликованная в 1964 году статья « Верди и Шекспир ». Зрелость в постановке и разрешении вопросов, научная основательность, гуманитарная широта, информативная насыщенность и строгость изложения — все эти несомненные высокие качества статьи « Верди и Шекспир » и сегодня, 20 лет спустя после опубликования, сохраняют ее в ряду актуальной научной литературы.

Самое крупное свое исследование — 15-листную кандидатскую диссертацию «Работа Дж. Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта-драматурга» (1944) Богоявленский также провел на материале итальянской музыки. Есть внутренняя связь итальянской темы, как темы, развивающейся прежде всего в области оперы, и интересом ученого к музыкальному театру вообще и, в частности, к оперной драматургии Мейербергера, Россини, Вагнера, Бизе, проблемам которой посвящены некоторые его работы. Так, в 1930-е годы Богоявленский обратился к проблемам становления советского балета, в частности, к балету Б. Асафьева «Пламя Парижа». Об этом произведении им написаны отдельные статьи и источниковедческое аналитическое исследование музыки (1935), хранящиеся в архиве Б. Асафьева. Еще одно произведение для музыкального театра — гениальная опера «Кармен», так же как и личность ее создателя, видимо, очень интересовали ученого в 30-е — 40-е годы. Этой теме посвящены несколько статей Богоявленского, в том числе им была осуществлена редакция перевода писем Бизе (1941). Еще одну, на этот раз реставрационно-научную работу ученый провел в 1950-е годы: он восстановил по рукописи и эскизам комическую оперу В. Щербачева «Табачный капитан» и составил ее клави́р (1954).

Итак, итальянская музыка и музыкальный театр — основная доминанта в кругу научных интересов Богоявленского. В этих темах выразился интерес ученого-исследователя, так сказать, свойственный ему интеллектуализм, но сами по себе они были вызваны более глубокими внутренними причинами, прежде всего — особенностями музыкального порядка. Как музыкант, обладавший в высшей степени развитым музыкальным сознанием, и как человек, безраздельно преданный культуре, в том числе музыке, Богоявленский наиболее высоко ставил в искусстве истину драмы, калибр драматической идеи. Поскольку критерий значимости, точка отсчета располагалась в кругу именно таких свойств и ценностей, вся остальная шкала была ориентирована в этом направлении. Конечно, речь здесь идет о ведущем принципе, а не о всей совокупности взглядов, не о всей их системе, но именно ведущий принцип и обратил интерес ученого к музыке, наиболее драматически раскрытой. Отсюда проистекают особенности его литературной речи. Наверное, музыкант, более склонный к интимно-лирической выразительности, избрал бы другую сферу научных интересов и писал бы о музыке совсем по-другому.

Второй круг тем, близкий интересам ученого, — идейно-художественная проблематика австро-германской музыки XX века. Эта обширная тема изучалась и обдумывалась им на протяжении всей жизни. Однако, если мысли ученого о романской музыке зафиксированы в его печатных работах, то его идеи и размышления о творчестве немецких и австрийских композиторов остались только в конспектах лекций и публичных выступлений, в памяти его собеседников, их можно проследить в канве дипломных и диссертационных работ его учеников.

Как лектор, работающий с большой аудиторией, или собеседник в узком кругу Богоявленский умел увлечь слушателей, донести до них свои мысли с артистическим блеском. Даже обращаясь к одним и тем же темам, он никогда не повторялся, а находил каждый раз новые аргументы, новые детали, выразительно освещающие то или иное явление. Энциклопедические знания давали ему возможность свободно импровизировать в своих выступлениях.

Лекции Богоявленского, посвященные музыке Г. Малера, как правило, превращались в страстные проповеди творческих принципов композитора. Еще в юности увлекшийся музыкой Малера, Богоявленский умел передать свой энтузиазм и слушателям. Замечательную музыкантскую чуткость проявлял он при обращении к творчеству Р. Штрауса. Признавая некоторую вторичность («на высоком уровне рассмотрения», по его словам) интонационно-тематического материала музыки Р. Штрауса, он сумел избежать напрашивающегося здесь стереотипного хода дальнейших рассуждений, как правило приводящих к необъективной оценке творчества этого композитора и принижению его роли в истории музыки. Богоявленский постоянно подчеркивал великолепный артистизм творчества Р. Штрауса, который и определяет все особенности его музыкального языка, сказывается в виртуозной технике развития, в богатстве композиторской фантазии. Он также показывал, что детально разработанная сюжетная программность, свойственная музыке Р. Штрауса, не исключает специфические музыкальные закономерности, не нарушает стройности и логичности музыкальной формы. Богоявленский говорил о способности композитора видеть форму не только в становлении, но как нечто «ставшее», архитектурно совершенное.

Сюжет выступает в качестве лишь одной из многочисленных граней художественного воздействия.

Большой сложностью отличалось отношение Богоявленского к одному из интереснейших явлений в музыке XX века — творчеству композиторов нововенской школы. Опера Берга «Воццек», в юные годы услышанная им в великолепной постановке Мариинского театра, на которой присутствовал сам композитор, осталась одним из самых сильных музыкальных впечатлений его жизни. Исследуя проблемы творчества композиторов нововенской школы, в частности, Шёнберга, ученый не скрывал своих опасений в отношении додекафонного метода композиции. Ему казалось, что композитор, доверившись методу Шёнберга, частично теряет контроль над общим художественным результатом, что абстрактно-логическое конструирование музыки способно порой отвлечь внимание композитора от решения художественных задач. Эти опасения касались и некоторых поздних произведений Веберна. Уязвимой стороной атональной и додекафонной музыки Богоявленский считал ограничение коммуникативных возможностей в силу уменьшения удельного веса общезначимых семантических интонаций, в том числе и связанных с жанровым началом, в индивидуализированном музыкальном потоке.

В то же время весьма показательно, что Богоявленский, несмотря на свое во многом критичное отношение к творчеству нововенцев, активно стимулировал его исследование \*. Отметим и то, что в начале своей научной деятельности Богоявленский осуществил перевод шёнберговского учебника гармонии.

Много внимания уделял ученый неоклассической тенденции в немецкой музыке XX века, особенно в музыке Хиндемита и Вайля. В их творчестве Богоявленского привлекал высокий этический пафос, связанный с фактом обращения к непреходящим ценностям прошлого, а также возможности яркого проявления национальных особенностей, благодаря опоре именно на традиции музыкальной классики. Он считал, что неоклассические тенденции в контексте разных национальных культур могут принимать принципиально разные облики (итальянский неоклассицизм отличен от немецкого, а также от неоклассицизма Стравинского). Отметим, что и собственные композиторские опыты Богоявленского связаны с неоклассическими идеями, в частности, с неоклассицизмом Бузони. Подобно Асафьеву Богоявленский считал, что овладение композиторской техникой приносит музыковеду-исследователю неоценимую пользу, помогая ему глубже понять природу музыкального творчества.

Важное место в научных интересах Богоявленского занимали вопросы музыкальной эстетики. Так, одна из ключевых эстетических проблем — проблема реализма — обдумывалась им особенно настойчиво. Он считал, что реализм как признак присущ любому высокохудожественному творчеству, он может выступать и в качестве основного принципа целого направления в музыке, подобно реалистическому направлению в литературе и искусстве XIX века. Хотя явления музыки прошлого века в историческом музыкознании не рассматриваются под знаком музыкального реализма (говорят обычно о музыкальном барокко, классицизме, романтизме, импрессионизме или об экспрессионизме), по мнению Богоявленского, музыкальный реализм образует в музыке XX века целое направление, представленное не только музыкой Мусоргского, Бизе, Верди, но также творчеством Брамса, Чайковского, Малера. Ученому почти удалось сформулировать основные признаки музыкального реализма как направления. Он считал, что они заключаются в сочетании барочных и классических традиций (в сфере формообразования) с выразительными средствами романтической музыки; сочетание это во многом оказывается парадоксальным, ибо принципы построения музыкальной формы и элементы музыкального языка принадлежат здесь к двум совершенно разным по музыкально-эстетическим воззрениям эпохам. Здесь объединяются вневечная музыкальная экспрессия классицизма и основанная на индивидуалистическом пафосе выразительность романтической музыки. Наибольшая органичность такого синтеза, по мнению Богоявленского, достигнута в музыке Брамса.

Большое место в системе воззрений ученого занимала немецкая музыкальная классика, особенно симфоническая традиция, идущая от творчества Бетховена и Брамса, интерес к которому у него с годами неуклонно возрастал.

\* Помнится, как на одном из методологических семинаров, проводившихся в Союзе композиторов, Богоявленский говорил о том, что пора перестать «учить» крупных художников.

Богоявленский был великолепным знатоком русской классической музыки и русской культуры в целом. Наряду с Асафьевым он принадлежал к тем, кто в Глинке видел композитора, ассимилировавшего в своей музыке прочно усвоенные основные принципы европейской художественной культуры с глубоко понятыми чертами самобытности русского национального характера. Идея неразрывной взаимосвязи европейских культур была близка Богоявленскому как ученому, владевшему огромными знаниями мировой культуры.

Жизнь Сергея Николаевича Богоявленского (1905—1985) являет собой пример служения музыке, высокой духовной культуре. Обладая от природы великолепными интеллектуальными способностями, живым интересом к искусству, гуманитарным наукам, он сумел развить их и достиг глубокой и всесторонней эрудиции в большом круге исторических и музыкальных проблем.

Богоявленский родился в 1905 году в Бейруте (Сирия, ныне Ливан) в семье учителей, преподававших в Сирии русский язык. В 1908 году вместе с родителями он переезжает на Кубань, где его отец работает инспектором народных училищ. Родители воспитали в будущем ученом глубокое уважение к духовным ценностям, поддержали его интерес к литературе, искусству и, в частности, к музыке. Уже в юности он овладел несколькими иностранными языками.

Одним из самых сильных его музыкальных впечатлений начала 20-х годов стало концертное выступление С. В. Рахманинова в Екатеринодаре. С 1923 по 1929 год Богоявленский учился на фортепианном отделении Кубанского музыкального техникума и параллельно — на факультете теплотехники Кубанского политехнического института. Его интерес к музыке не ограничивался разучиванием задаваемых произведений. По партитурам, клавирам и четырехручным переложениям он переиграл огромное количество сочинений, которые запечатлелись в его памяти на всю жизнь.

В 1929 году будущий ученый поступает на композиторское отделение Первого ленинградского центрального музыкального техникума, который оканчивает экстерном. С 1930 по 1934 год он занимается на композиторском отделении Ленинградской государственной консерватории, в классе Х. С. Кушнарева.

Еще в первый год учебы в техникуме в жизни Богоявленского произошло знаменательное событие — встреча с Б. В. Асафьевым. Личность замечательного советского музыковеда, непосредственное общение с ним произвели глубокое впечатление на Богоявленского, помогли ему увидеть историю музыки как процесс непрерывного движения, постоянного чередования интонационных накоплений и кризисов. Именно Асафьев, оценивший блестящую музыкальную и общегуманитарную эрудицию молодого музыканта, привил ему на всю жизнь интерес к историческому музыкознанию. Чтение лекций по истории музыки стало одной из основных форм педагогической деятельности и для самого Богоявленского — сначала в музыкальном техникуме, а затем и в Консерватории.

В это время образовался тесный круг учеников Асафьева, в который наряду с А. Н. Дмитриевым (1908—1978) и Н. В. Мамуной (1904—1944) — будущими преподавателями Ленинградской консерватории — вошел и Богоявленский. В беседах с ними Асафьев делился своими творческими планами, обсуждал замыслы научных трудов.

Для дальнейшего формирования интересов Богоявленского большую роль сыграли оперные постановки на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ныне им. С. М. Кирова). Познанию специфических закономерностей оперной драматургии способствовали не только посещения театра в качестве зрителя, но и практическая работа в театре. В начале 30-х годов художественное лицо театра определяли такие деятели, как режиссер С. Э. Радлов, главный дирижер В. А. Дранишников и художественный консультант театра Б. В. Асафьев. Богоявленский в театре был стажером Асафьева.

С конца 1932 года, то есть еще до окончания Консерватории, Богоявленский начал преподавать историю и теорию музыки на теоретико-композиторском и исполнительских факультетах Ленинградской консерватории в качестве ассистента А. В. Оссовского. С большим воодушевлением проводил он занятия, посвященные жизни и творчеству Г. Малера, а вскоре приступил к разработке собственных лекционных курсов. Определилась и ведущая тема молодого преподавателя — зарубежная музыка нового и новейшего времени (конец XIX и начало XX века).



Популярность Богоявленского как лектора быстро росла, и его начали приглашать читать лекции в консерваториях других городов.

Много творческих сил молодой исследователь отдавал педагогической работе. Будучи блестящим концептуалистом-историком, он считал необходимым развивать эти качества и в своих учениках. В общении с ними он щедро дарил им мысли, для него не имело принципиального значения, кто первым высказал ту или иную заслуживающую внимания идею, главное для него заключалось в том, чтобы она была высказана. Многие известные музыканты были воспитаны Богоявленским в его научных и этических принципах, и сами они в свою очередь стали деятелями науки, преподавателями музыкальных вузов нашей страны. Среди них: П. Хучуа, профессор Тбилисской консерватории, доктор искусствоведения; Г. Филенко, профессор Ленинградской консерватории; Е. Ручьевская, профессор Ленинградской консерватории, доктор искусствоведения; А. Сохор, доктор искусствоведения; В. Линденберг, доцент Рижской консерватории; В. Головина, доцент Ташкентской консерватории; И. Галущенко, доцент Ташкентской консерватории и многие другие.

Не менее важной стороной работы Богоявленского в музыкальной науке и педагогике стала его организаторская деятельность. В 1935—1938 годы он занимает пост декана теоретико-композиторского факультета, позднее заведует кафедрой истории зарубежной музыки, а в 1947—1949 годы возглавляет научную работу вуза как заместитель ректора.

В первые месяцы Великой Отечественной войны Ленинградская консерватория эвакуируется в Ташкент, где Богоявленский продолжает свою преподавательскую деятельность. В декабре 1942 года его призывают в ряды Советской Армии, а в августе 1943 года приказом Штаба Среднеазиатского военного округа определяют преподавателем на Военно-морской факультет Ленинградской консерватории. Здесь, с ноября 1944 года до демобилизации в 1946 году, он занимает пост начальника учебной части. В 1944 году в Ташкенте Богоявленский защищает кандидатскую диссертацию.

В сентябре 1944 года коллектив консерватории возвращается в освобожденный от блокады Ленинград.

В 1952—1968 годах Богоявленский заведует кафедрой музыкального воспитания в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, продолжает руководить аспирантами и стажерами, а с ноября 1968 года вновь принимает заведование кафедрой зарубежной музыки в Ленинградской консерватории.

Литературное наследие Богоявленского невелико по объему, но ему присущи именно те ценные свойства, которые ученый считал обязательными атрибутами научной работы — значительность тематики, концептуальная глубина, фактологическая оснащенность, многосторонность выходов на различные культурологические и исторические горизонты. Богоявленский принадлежал к тому поколению советских музыковедов, которое вслед за Асафьевым разрабатывало классические принципы советского музыкознания, совершенствовало его методологию, утверждало высокий авторитет советской искусствоведческой и исторической науки. Очерки об итальянской музыке первой половины XX века дают прекрасный повод убедиться в правильности и плодотворности выбранного им научного пути.

*В. Гурков, Р. Лаул*

# ИТАЛЬЯНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

(1918—1945)



Сложными, противоречивыми и трудными были пути развития итальянской художественной культуры, в том числе музыкальной, между двумя мировыми войнами. Три года войны потрясли Италию не только в экономическом плане, но в неменьшей степени в социально-политическом и мировоззренческом отношении (особенно в среде итальянской интеллигенции). Внутренние противоречия предельно обострились, определив глубокий духовный раскол художественной интеллигенции, в творческих исканиях которой в первые послевоенные годы можно отметить как остро критическое осмысление прошедшей войны и буржуазной действительности, так и настроения скептицизма, религиозно-мистические устремления. Наряду с этим имелись и получили интенсивное развитие воинствующие националистические выступления правого крыла итальянской интеллигенции, выразителем которой стала принявшая политический характер литературная группа футуристов (как известно, она выступила еще накануне войны), опубликовавшая 18 сентября 1918 года в первом номере своего еженедельника «Футуристический Рим» («Roma futuristica») программу будущей политической партии футуристов — Манифест. Документ представлял собой откровенную апологию национализма, в котором цели и задачи футуристической политической партии не отделялись от художественного футуристического движения. В ряды футуристической политической партии, которую возглавлял М. Маринетти, вошли Г. Д'Аннунцио, Б. Муссолини и ряд деятелей искусства. Были среди них и музыканты — Л. Руссоло, Фр. Балилла Прателла, позднее членами футуристической партии, ставшей партией итальянского фашизма, стали П. Масканьи, Б. Джильи и некоторые другие музыканты. Так футуристическая литературная группа, возглавлявшаяся Маринетти, подготовила возникновение организации «Фашистские боевые отряды», деятельность которой началась с 23 марта 1919 года, когда Муссолини созвал в Милане первую ассамблею будущей фашистской партии, получившую название «Ассамблея Сан-Сеполькро» (по названию особняка, в котором она была проведена). Вслед за ассамблеей 28 августа была опубликована «Программа Сан-Сеполькро», объединившая в своих положениях ряд пунктов программ футуристов с революционно-демократической демагогией Муссолини и воинствующим национализмом Д'Аннунцио. Вскоре вокруг Д'Аннунцио, Маринетти и Муссолини, возглавившего фашистскую партию, объединились в числе других ряд деятелей итальянского искусства, образовавших внутри фашистской партии ее интеллигенцию и поставивших свое дарование на службу итальянскому фашизму.

Однако значительная часть представителей художественной интеллигенции Италии оказались в стороне от футуризма и д'аннунционизма и тем более от фашистских призывов Муссолини.

С появлением в апреле 1919 года нового еженедельника «Ронда», выходившего до 1922 года, в литературе зазвучал голос той части художественной

интеллигенции, которая, по меткому суждению итальянского литературоведа Г. Лути, «не дошла еще до того, чтобы восстать против своего класса, но в то же время отказывается принимать участие в авантюре какого бы то ни было рода и находит себе оправдание в том, что превыше всего ставит искусство, понимаемое как стиль» \*. Вокруг «Ронды» довольно быстро объединилась значительная группа итальянских литераторов, поэтов и драматургов. В обращении к классическим традициям итальянского искусства, в возврате к «вечным темам», в обособлении литературы и искусства от политики и действительности, в «индивидуальной свободе мысли художника» они, не выступая с активным протестом против фашистской идеологии, обрели для себя путь ухода во «внутреннюю эмиграцию», найти возможность самоизоляции от общественно-политической действительности, в которой нарастали острейшие социальные конфликты. Самоограничение проблемами художественного творчества, проблемами мастерства, освоение достижений великого классического наследия несомненно способствовало подъему итальянской литературы и поэзии на более высокую ступень, сближало произведения рондистов с достижениями поэзии и литературы других европейских стран, в первую очередь французской, немецкой и испанской. Но в то же время идейно-политическая пассивность, нейтрализм рондистов, игнорирование ими социальной, гражданственной тематики объективно способствовали укреплению фашистской идеологии, приведшей вскоре, в 1922 году, к захвату фашистами политической власти.

Несомненно, идейно-эстетические позиции рондистов наложили отпечаток на духовные искания молодого поколения итальянских композиторов, таких как Пиццетти, Малипьеро, Казелла и другие, содействовали возникновению в итальянской музыке неоклассического направления, углубленному изучению и пропаганде классического наследия итальянской музыки, а также обращению композиторов (например, Малипьеро) к тематике остро психологического, окрашенного в субъективные тона, характера. В музыкознании, не только отечественном, но и зарубежном, не получил еще надлежащей научной разработки существенный вопрос о влиянии рондистов на искания нового поколения итальянских композиторов.

Исключительно важную, глубоко прогрессивную роль в деле сплочения левой художественной интеллигенции Италии в эти годы сыграл вышедший 1 мая 1919 года еженедельник итальянской социалистической партии «Ордино нуово», основанный А. Грамши как орган марксистской мысли в Италии. Этот еженедельник, просуществовавший до конца 1922 года, носил примечательный подзаголовок «Обозрение социалистической культуры». В своих статьях А. Грамши вел активную борьбу за передовую демократическую культуру и искусство, уделяя много внимания пропаганде классического наследия и творчества прогрессивных современных писателей М. Горького, А. Барбюса, Р. Роллана и других. В ряде статей А. Грамши подверг резкой критике Г. Д'Аннунцио и связанный с ним д'аннунционизм, дал четко дифференцированную критику футуризма. Особенно большое внимание уделял Грамши пропаганде молодого рабочего творчества, зародившегося в пролеткультовских группах ведущих промышленных центров Италии. После образования в 1921 году итальянской коммунистической партии и закрытия в 1922 году «Ордино нуово» борьбу за передовую демократическую культуру вел основанный в 1924 году орган Итальянской коммунистической партии «Унита». В обоих органах наряду с Грамши выступал П. Тольятти. Также активно сотрудничал с коммунистами П. Гобетти в своем еженедельнике

\* Luti C. Croneche letterarie tre due guerra 1920—1940. Bari, 1966, p. 21.

«Либеральная революция», который он издавал в Турине с 1922 по 1925 год. Деятельность названных еженедельников сыграла большую роль в деле сближения итальянских марксистов с рядом лучших представителей либеральной интеллигенции.

Таким образом, в первые четыре послевоенных года, до захвата в 1922 году власти фашистами, в области гуманитарных наук, литературы и искусства в Италии шли сложные процессы размежевания художественной интеллигенции, не приведшие, однако, к ее консолидации, к оформлению в ее рядах прогрессивной и активной идейно-политической позиции. Еще более пассивными в идейно-политическом отношении оказались итальянские музыканты. Продолжается традиционная деятельность итальянских оперных театров, однако наиболее яркими явлениями на оперной сцене оказываются премьеры «Триптиха» и «Турандот» (в 1926 г.) Пуччини, завершающего свой творческий путь. Вырождается веристское направление, что особенно заметно по послевоенным произведениям П. Масканьи. Леонкавалло умер в 1919 году. Многочисленные оперы, появляющиеся на сценах итальянских оперных театров, не вносят ничего нового и существенного в развитие жанра и не удерживаются надолго в репертуаре. Не складываются еще в эти годы и устойчивые принципы и традиции концертной деятельности, начало которой было положено еще в 1915 году симфоническими концертами в римском зале «Аугустеум». Деятельность Казеллы, Малипьеро, Пиццетти, Респиги и близких к ним по творческим исканиям более молодых Риети, Кастельнуово-Тедеско и некоторых других еще не стала весомым явлением в итальянском музыкальном искусстве, которое продолжает сохранять характерные для предвоенного времени патриархально-провинциальные черты. Единственно приметным событием итальянской музыкальной жизни этих (дофашистских) лет нужно назвать реорганизацию в 1919 году основанного в 1917 году Общества национальной музыки в Общество современной музыки (в 1923 г. вошло на правах национальной секции в Интернациональное общество современной музыки). Общество вело активную пропаганду творчества современных итальянских и зарубежных композиторов, которая в эти годы в Италии проходит не без трудностей, в атмосфере острых столкновений с публикой и консервативно настроенными музыкантами-профессионалами.

Медленно идет процесс обновления творческих позиций и принципов преподавания в многочисленных музыкальных учебных заведениях. В 1919 году, с запозданием по сравнению с другими учебными заведениями, музыкальный лицей св. Цецилии в Риме реорганизуется в консерваторию, в которой класс композиции возглавляет Респиги (ставший с 1923 года ее директором), а класс фортепиано — Казелла. С 1919 года, наряду с авторитетным итальянским музыковедческим журналом «Музыкальное обозрение» («*Rivista musicale italiana*»), основанном в 1894 году, начинает выходить журнал «Современная музыка» («*Musica d'oggi*»), на страницах которого ведется пропаганда и обсуждение проблем современной музыки. В эти же годы заметно повышается художественный уровень оперных спектаклей «Ла Скала» (Милан), благодаря руководству гениального А. Тосканини, возглавлявшего этот театр до 1928 года, когда он в знак протеста против фашистского режима Муссолини навсегда покинул Италию. Постепенному обновлению и обогащению итальянской музыкальной жизни способствуют приезды выдающихся музыкантов-концертантов из Франции, Германии, Австрии и т. д.

На протяжении четырехлетия с 1918 по 1922 годы постепенно проявляется ведущая роль нового поколения итальянских композиторов — Казеллы, Малипьеро, Респиги, Пиццетти, творческие достижения которых представляют собой наиболее значительные явления итальянской музыки 20-х—30-х годов.

Новая обстановка сложилась в Италии после сентября 1922 года, когда после похода фашистов на Рим Муссолини стал премьер-министром, а вскоре фактическим главой итальянского корпоративного государства. Началась расправа Муссолини с политическими противниками. Первыми жертвами этой расправы оказались брошенный в 1926 году в тюрьму идейный вождь итальянской коммунистической партии, гениальный мыслитель А. Грамши, павший жертвой фашистских убийц депутат Дж. Маттести и мужественный П. Гобетти, пламенный талант писателя и публициста которого ненавидел Муссолини. В результате преследований Гобетти вынужден был эмигрировать в Париж, где он преждевременно скончался 16 февраля 1926 года. Осуществив 3 января 1925 года так называемый государственный переворот, определивший установление в Италии фашистской диктатуры, Муссолини последовательно закрывал все прогрессивные организации и органы печати, в первую очередь коммунистическую, подвергая жестокому преследованию Итальянскую коммунистическую партию, которая вскоре должна была перейти на нелегальное положение. Опираясь на поддержку магнатов крупной буржуазии и широкую среду мелкобуржуазных и деклассированных слоев, Муссолини провел коварную акцию по вовлечению интеллигенции в фашистское движение, рассчитывая этим повернуть мировое общественное мнение в благоприятную для фашизма сторону. Таким мероприятием оказался созданный в марте 1925 года в Болонье «Конгресс во имя фашистской культуры», в котором приняло участие свыше 250 представителей университетской профессуры, а также ряд видных писателей, историков, философов, большая группа писателей, поэтов и художников футуристов во главе с Маринетти. У нас нет сведений, кто из итальянских музыкантов участвовал в этом конгрессе, за исключением обласканного диктатором и всячески прославляемого фашистской печатью престарелого Масканы. Конгресс прошел без дискуссий, были лишь заслушаны доклады, в которых определялись основные принципы фашизма в области культуры и искусства. На конгрессе был принят «Манифест фашистской интеллигенции», составленный идеологом итальянского фашизма философом Дж. Джентиле и опубликованный фашистской печатью 21 апреля 1925 года «в день рождения Рима».

Оппозиционные настроения в среде итальянской интеллигенции были еще недостаточно сильны, вокруг Б. Кроче объединилась либеральная антифашистская оппозиция, от имени которой 1 мая 1925 года в газете «Мондо» появился написанный Кроче Контрманифест, озаглавленный «Ответ итальянских писателей, профессоров и публицистов на манифест фашистской интеллигенции». Сама публикация этого Контрманифеста в период активного наступления фашистов на передовую, прогрессивную мысль, свидетельствовала о достойной в моральном отношении позиции лучшей части художественной интеллигенции. Несмотря на достаточно отвлеченный характер основных положений этого документа, он вызвал негодование и угрозы фашистов, стремившихся представить болонский конгресс как свидетельство сотрудничества итальянской интеллигенции с режимом Муссолини. Важнейшими положениями Контрманифеста, написанного Кроче, в определенном плане развивавшего эстетические позиции журнала «Ронда», было утверждение о неправомерности смешения политики и литературы, политики и науки, утверждение, что истина заключается не в действии, а в мысли. Это отделение философской мысли, литературы и искусства от политики и гражданского действия, от отклика на актуальные и острые социальные конфликты современности своим следствием имело постепенный уход лучшей части художественной интеллигенции Италии в различные формы «духовной эмиграции», что выразилось в культуре иносказания, тяге к «чистой поэзии», «чистому

искусству» и создало предпосылки для возникновения в поэзии начала 30-х годов направления герметизма, оказавшего значительное влияние на смежные искусства. В музыке влияние герметизма отчетливо проявилось в ряде произведений Малипьеро. Контрманифест Кроче дал возможность художественной интеллигенции противопоставить крикливой, откровенно грубой, духовно нищей фашистской культуре высокие художественные ценности, выраженные в совершенной по мастерству, но труднодоступной форме. В музыке Италии 20-х годов Контрманифест стимулировал оформление неоклассического направления, которое при всех различиях между отдельными композиторами, при всех оттенках и нюансах в отношении к наследию и народному музыкальному творчеству, стало основным, ведущим в развитии итальянской музыки 20-х — 30-х годов. Экспрессионистическо-экзистенциалистские тенденции, связанные одновременно с осмыслением и освоением опыта нововенской школы, отчетливо проявились позднее, с начала 30-х годов (в творчестве Л. Даллапикколы и Г. Петрасси).

После конгресса, в 1926 году, Муссолини выступил несколько раз с речами, в которых изложил требования фашистского государства к деятелям искусства. В одной из речей он, в частности, сказал, что «писателям нужно делать то, что называется интеллектуальным империализмом». Обращаясь к правым кругам итальянской интеллигенции, Муссолини, провозгласив себя покровителем искусства и литературы, требовал создать фашистское искусство, литературу и философию. Беспощадно расправившись с помощью «исключительных законов», изданных в конце 1926 года, со всеми оппозиционными партиями и печатью, принудив итальянских коммунистов уйти в подполье, а многих выдающихся деятелей науки и искусства покинуть родину, Муссолини начал играть роль покровителя науки и искусства. Он организовал Институт фашистской культуры, под руководством которого развернулась деятельность ряда организаций в области науки и искусства. Постепенно фашисты захватили руководящие посты в итальянских университетах и учреждениях культуры и искусства. Во главе Академии наук был поставлен Г. Маркони, во главе Академии искусств — Г. Д'Аннунцио. Идеологом фашизма становится крупный философ Дж. Джентиле, публикующий в эти годы ряд работ, в которых выступает с резкими нападками на всех, кто в области науки и искусства мыслит абстрактно, не подчиняя свою мысль конкретным требованиям реальности, кто занимается «чистой литературой или наукой».

Однако несмотря на воинствующие призывы Муссолини и Джентиле, на высокопарно-демагогическое провозглашение высоких идеалов фашистской культуры, философская несостоятельность итальянского фашизма привела к тому, что беспощадно расправляясь с откровенными политическими противниками, фашистский режим проявил редкостную «всеядность», полную беспринципность к различным направлениям в итальянском искусстве, в которых по-разному проявлялось скрытое неприятие идейных доктрин и политической практики фашизма. Исключение составляло небольшое число деятелей искусства, которые стремились к апологетике фашизма, но не их творчество определяет черты и особенности процесса развития итальянского искусства этого времени. Так Муссолини остался равнодушным к тому, что итальянский футуризм, поддержавший фашистский режим в первые годы его существования, вскоре в силу своей творческой импотенции начал сходиться на нет и перестал играть какую-либо роль в сложных процессах развития итальянского искусства (особенно музыки). Поэтому среди различных течений в итальянском искусстве 20-х — 30-х годов оказалась возможной конфронтация таких двух направлений, как «stracitta» («сверхгород»), представители которого стремились перевести итальянское искусство на уровень общеевропейского

художественного мышления, и «strapaese» («сверхдеревня»), представители которого отстаивали национальную почвенность, традицию, бурно ополчаясь на тех, кто стремился вывести итальянскую культуру из провинциального национализма и духовной отсталости.

Конкордат 1929 года Муссолини с Ватиканом привел к активному наступлению католической церкви и ее идеологических организаций на культурную жизнь страны, определил резкое усиление религиозных мотивов в творчестве ряда композиторов, стимулировал обращение к грегорианскому хоралу, жанрам и формам старинной культовой музыки. Весомость воздействия католической церкви на духовные искания многих итальянских деятелей искусства в эту кризисную эпоху нельзя недооценивать, хотя нельзя и не учитывать того, что в ряде случаев за конкретными произведениями на религиозную тематику скрывается духовная оппозиция фашизму. Официальный же Ватикан, руководивший деятельностью католических организаций в области культуры и искусства в 30-х годах, занял отчетливо профашистскую позицию.

Несомненно, что общая политика фашизма (включая жестокую цензуру) не могла не сказаться отрицательно на развитии искусства. Особенно тяжело это отразилось на искусстве слова (литературе, поэзии, драматургии), в меньшей степени на изобразительном искусстве и музыке. Более всего воздействие фашизма проявилось в помпезно-монументальном стиле (в сочетании с принципом конструктивизма) официальной архитектуры, получившей большие государственные заказы, а также в ряде псевдогероических памятников, воздвигнутых в Риме (памятник Виктору Эммануилу) и других городах Италии. Конечно, во всех искусствах нашлось немало второстепенных деятелей, которые, одни — в соответствии со своими фашистскими позициями, другие — прислуживаясь к режиму, усердно воспевали дуче. Но справедливо и то, что за «черное двадцатилетие» фашизма в Италии не возникло ни одного выдающегося произведения во всех искусствах, которое бы питалось идеологией фашизма, ни один действительно выдающийся деятель искусства не выступил в своем художественном творчестве певцом фашизма и тоталитарного государства.

Можно прямо сказать, что итальянский фашизм в лице Муссолини и Дженгиле, поддерживая в государственном плане многие выдающиеся начинания деятелей искусств, незаконно и неправомочно присваивал то, что рождалось и развивалось в силу совсем иных причин и стимулов, нежели воздействие фашистской идеологии.

Так, несомненно, не имеет никакого отношения к идеологической программе итальянского фашизма обращение ведущих итальянских композиторов к великому классическому наследию XVII—XVIII веков. Зародившись еще в предвоенные годы, интерес к классическому наследию принес плодотворные результаты и привел к образованию в итальянской музыке неоклассического направления. Нельзя связывать с воинствующим национализмом и бредовыми мечтами о великой Италии, наследнице избранной романской культуры и императорского Рима, ту огромную и плодотворную в научном и творческом отношении работу, которую провели в 20-х — 30-х годах итальянские ученые, фольклористы и композиторы по собиранию, исследованию и публикации богатейшего песенного и танцевального наследия областей и провинций Италии. Назову исследование Б. Кроче «Народная и художественная поэзия» (1929), сборники народных песен Дж. Фары «Музыкальная душа Италии» (1921) и «Сардинские песни» (1923), сборник А. Фавары Мистретты «Сицилийские песни земли и моря» (1923), его же сборник народных песен провинции Вальдемезаро, исследование активного композитора-

футуриста Фр. Балиллы Прателлы «Записи плачей, песен, хоров и танцев итальянского народа» (1919), его же «Этнофония Романьи» (1938). Число примеров можно умножить. Такого рода публикации песенного и танцевального фольклора Италии, при всей острой противоречивости духовных позиций отдельных собирателей и исследователей (глубокий и плодотворный по результатам интерес Прателлы к фольклору сочетался до конца 20-х годов с утверждениями, что футуризм является единственным путем возрождения национальной итальянской культуры), привели к замечательным результатам не только в области музыкальной науки, но главное, в творчестве виднейших композиторов Италии, нашедших в музыкальном фольклоре прочную опору для обновления своего языка, жанров и образцов своего искусства.

Нельзя связывать с фашистским режимом и его политикой в области культуры и искусства достижения итальянских композиторов и музыковедов по подготовке к изданию выдающихся памятников старинной итальянской музыки XV, XVI, XVII и XVIII веков, шедевров итальянской музыки эпохи Возрождения — оперы и инструментализма и, наконец, собраний сочинений Монтеверди, Вивальди и многих других мастеров. Эта титаническая работа, начатая еще в 1919 году при поддержке государства (при участии в первые годы Д'Аннунцио), продолжалась в годы «черного двадцатилетия» под официальным покровительством короля и Муссолини, прекрасно понимавшего насколько «престижным» для фашистского режима является это благородное начинание. Однако оно было осуществлено не во имя националистических, воинствующе шовинистических идей фашизма, а во имя возрождения и утверждения забытых великих духовных ценностей старинной классической итальянской музыки. И воздействие этого начинания было опять-таки плодотворным не только в научно-исследовательском плане, но главное — в творческом, определив столь важную для будущего развития итальянской музыки взаимосвязь и преемственность музыкального мышления современности с великими духовными ценностями и традициями классического наследия, что в свою очередь привело к возрождению итальянского инструментализма. Это было одним из наиболее значительных достижений итальянской музыки 20-х — 30-х годов.

Начавшиеся еще до войны, под непосредственным руководством Ватикана, публикация и исследование памятников грегорианского хора и полифонической культовой музыки явились следствием идеологического наступления католической церкви и привели к весьма примечательным результатам. Несомненно, в 20-е — 30-е годы в творчестве итальянских композиторов заметно повышается удельный вес произведений на культовую и философско-религиозную тематику. Вместе с тем трудно найти среди такого рода произведений хоть одно, которое в совершенной форме воплотило бы воинствующий дух католицизма, вступившего в духовное содружество с фашизмом, и которое было бы принято католической церковью в канон религиозного ритуала как образец и пример подлинного обновления церковной музыки. Наиболее выдающиеся композиторы обращаются к религиозной тематике в поисках разрешения мучительных, гуманистически важных нравственных проблем современности. Обратной стороной, реальным результатом ознакомления многих итальянских композиторов с памятниками культовой музыки явилось усвоение и творческое переосмысление не только национально-самобытных принципов и приемов старинной итальянской полифонии (преимущественно вокально-хоровой) — к чему в свое время призывал Верди, — но и обогащение современного музыкального письма (у каждого из крупных композиторов по-своему) выразительными возможностями старинных ладов и, самое главное, — обогащение современной музыки интонацион-



ной выразительностью мелоса грегорианского хора и древних секвенций, всегда обращенных к восприятию народных масс в моменты их высшего нравственного потрясения, интонациями, свободными от субъективного, преходящего, на протяжении веков отшлифованными до всеобщей значимости. Конечно, в Италии, стране, где воздействие католической церкви всегда было сильным не только в широких массах, но и в среде интеллигенции, претворение в художественном творчестве (в данном случае музыкальном) религиозно-философских идей и тем связано зачастую с религиозностью художественного сознания композиторов. В религиозной теме они пытаются найти нравственную основу, если не для преодоления острого духовного разлада с современностью, то для обретения необходимой гармонии, катарсиса. Но все подобного рода произведения, основанные на религиозной тематике, меньше всего служат прославлению и утверждению фашистских идеалов. Таким образом, даже в столь специфической области, как чисто культовая музыка и музыка на религиозную тематику, объективный результат нельзя отождествлять с идейно-этическими и культурными идеалами фашизма.

В этот период выдвигается ряд выдающихся ученых в области исследования фольклора, памятников старинной и классической музыки, критиков и истолкователей современного музыкального искусства. Об этом говорят такие имена, как А. Бонавентура, Дж. М. Гатти, А. Делла Корте, Дж. Радичотти, чьи капитальные труды по своему значению вышли за пределы Италии и завоевали серьезный и заслуженный авторитет за рубежом. Достаточно назвать исследования Делла Корте, посвященные проблемам итальянской оперы, и монументальную трехтомную биографию Россини Дж. Радичотти. Не менее интенсивно ведется в эти годы публикация документов и материалов по проблемам итальянской музыки и творчества отдельных композиторов, в частности Верди, эпистолярному наследию которого было посвящено несколько ценнейших изданий. Публикация большинства научных трудов и документов была осуществлена в рамках тех или иных научных институтов, которые работали под руководством и покровительством фашистского режима. Но основная направленность и концепционная сущность наиболее значительных и ценных исследований, авторы которых стремились к детальному изучению процессов истории музыкальной культуры Италии, ликвидации многочисленных «белых пятен», глубокому истолкованию творческого наследия выдающихся итальянских композиторов, далека по тематике от официальной фашистской исторической науки. Исследовательская мысль не имеет ничего общего с тем «интеллектуальным империализмом», к которому призывал деятелей науки и искусства Муссолини. И дело здесь не в реабилитации тех или иных ошибочных и ложных шагов, которые делали отдельные представители итальянской науки и музыковедения, а в общей направленности и конкретных результатах работы музыковедческой мысли. Оградившись исследовательскими задачами и специфически историческими и теоретическими проблемами, она уклонилась от решения задач, выдвигавшихся режимом.

Под воздействием оперного театра «Ла Скала» (которым до 1928 г. руководил А. Тосканини) значительно повышается профессиональный уровень ряда других оперных театров Италии, особенно Римской оперы, находившейся под особым покровительством режима. Но главные достижения итальянской оперы этого периода лежат в области повышения культуры исполнительства (вокального, хорового, оркестрового) и музыкальной режиссуры. Оперы Пуччини зрелого периода создали благоприятные предпосылки для возрождения на современной основе традиций великого итальянского искусства *bel canto*, ярчайшими представителями которого явились А. Галли-

Курчи, Т. Даль Монте, Б. Джильи, Т. Руффо и многие другие замечательные итальянские певцы, прославившиеся на оперных сценах мира. Однако среди новых оперных произведений итальянских композиторов, увидевших сцену в это время, трудно назвать что-нибудь действительно значительное в идейно-художественном отношении, несмотря на несомненный рост и обогащение мастерства композиторского письма. Наиболее важным и значительным представляется развитие в итальянском музыкальном театре жанра балетного спектакля (несомненно под воздействием блистательных достижений Стравинского и французского балета), а также формирование жанра камерной одноактной оперы, начатое еще триптихом Пуччини. Вместе с тем нужно подчеркнуть, что именно в условиях оперного театра трудней всего было проявить антифашистские позиции, ибо в идейно-тематическом отношении итальянский оперный театр был под пристальным наблюдением фашистской цензуры в неменьшей степени, чем театр драматический, в котором мысль драматурга была по существу подавлена. Не случайно в знак протеста против фашистской политики в 1928 году навсегда покинул Италию великий дирижер А. Тосканини, которому итальянский оперный театр обязан новым расцветом после длительного периода идейно-художественного упадка. Фашистско-клерикальная цензура сняла с постановки оперу Малипьеро «Легенда о подменном сыне», а в дни фашистской интервенции в Абиссинию режим запятнал себя постыдным снятием с репертуара оперы Верди «Аида».

Иные, более значительные творческие результаты были достигнуты в области симфонического и камерно-инструментального творчества и исполнительства. Симфонические и камерно-инструментальные концерты, не имевшие существенного значения в предвоенный период, в 1920—1930 годы представляли наиболее яркую и интересную сторону итальянской музыкальной жизни, примечательную как ростом профессионального мастерства оркестровых коллективов, во главе которых стоят выдающиеся дирижеры (Б. Молиари, А. Казелла и др.), так и развитием камерных инструментальных ансамблей, начало которым положил Казелла основанным им Итальянским трио. Симфонические сезоны, которые систематически устраивались в различных городах Италии, выступления солистов и ансамблистов (в том числе и иностранных), концерты в рамках таких новых для Италии мероприятий, как проводимые с 1930 года Международные фестивали современной музыки в Венеции и фестиваль «Международный музыкальный май» (проходил с 1933 года во Флоренции) и другие, за короткий срок ознакомили итальянскую публику с выдающимися памятниками классической музыки и многочисленными произведениями современного музыкального искусства. В репертуаре концертов были не только симфонические и камерно-инструментальные произведения. Значительное место в них занимала также хоровая музыка и камерная вокальная лирика. Эти концерты, несомненно, сыграли огромную роль в деле преодоления духовного провинциализма, художественной отсталости широких кругов итальянских слушателей, оказав сильное воздействие на духовный мир молодого поколения итальянских музыкантов, формирование которых проходило в 30-х годах. Следствием этого подъема, профессионального и художественного роста итальянских музыкантов явилось формирование молодого поколения инструменталистов-солистов, среди которых упомянем пианиста К. Цекки, ставшего потом видным дирижером, виолончелиста Э. Майнарди и других.

Однако если обобщить тематическое содержание программ многочисленных концертов, проходивших в городах Италии в 20—30-х годах, вдуматься в идейно-эстетическую направленность подавляющего большинства исполненных в этих концертах произведений, то можно будет прийти к выводу, что

интенсивная концертная жизнь Италии развивалась в обход, если не вопреки, официальной программе построения фашистской культуры, не имела ничего общего с «интеллектуальным империализмом», к которому призывал деятелей итальянского искусства Муссолини. Нужно прямо признать, что в силу специфики музыкального искусства объективные гуманистические достижения итальянской музыки 20-х — 30-х годов смогли оказаться более значительными и плодотворными, нежели в области литературы, поэзии и театра, где творческие искания художников были скованы давлением фашистской цензуры. Преследования диалектного театра тормозили развитие реалистического направления, переход в литературе и поэзии на позиции герметизма вел к отрыву от действительности. На многих итальянских писателей, поэтов и драматургов сильное влияние оказало творчество выдающегося поэта Дж. Унгаретти, а также писателя и драматурга Л. Пиранделло, проникнутое настроениями одиночества, мрачного отчаяния, глубокой раздвоенности духовного мира личности и бесплодности поисков свободы, красоты и счастья. Примечательно, что в эту, исполненную глубоких духовных противоречий эпоху, ряд произведений Пиранделло получил музыкальное воплощение в сочинениях итальянских композиторов. Конечно, в итальянской литературе этих лет пробивались отдельные острокритические по отношению к действительности произведения молодого А. Моравиа, Э. Витторини и некоторых других. Отчетливо антифашистская позиция присуща сочинениям прогрессивных итальянских писателей, эмигрировавших из Италии (Дж. Джерманетто и др.).

Именно предельно сложной, противоречивой обстановкой духовной жизни Италии 20-х — 30-х годов, периода господства фашистского режима, некоторые основные черты которой мы попытались раскрыть выше, определяются как творческие искания крупнейших итальянских композиторов зрелого поколения — О. Респиги, И. Пиццетти, А. Казеллы, Дж. Ф. Малипьеро, — так и сложные пути духовного формирования молодого поколения итальянских композиторов, таких как В. Риети, М. Кастельнуово-Тедеско и особенно Г. Петрасси и Л. Даллапиккола, уже в конце 30-х годов ставших наиболее значительными представителями новой итальянской композиторской школы послевоенного периода. Именно эта обстановка, сложившаяся в конце 30-х годов, создала предпосылки зарождения итальянского искусства Сопротивления, так ярко проявившего себя в литературе и изобразительном искусстве Италии, отразившем всенародный идейный подъем, поворот массы художников к проблематике социального порядка.

20-е — 30-е годы в истории итальянской музыкальной культуры XX века значительны тем, что в основном направлении своих творческих исканий (несмотря на все индивидуальные особенности и различия) итальянские композиторы не стали трубадурами фашизма. Благодаря труду лучшей части итальянской музыкальной интеллигенции была восстановлена связь современного музыкального мышления с классическим наследием и народным музыкальным искусством, преодолено одностороннее господство оперного жанра веристской направленности и повысилась культура художественного профессионализма в практике композиторов и исполнителей. Наиболее талантливые композиторы сумели создать значительное число произведений, ярко отразивших трагическую ситуацию эпохи, мучительные размышления о судьбах итальянской культуры, стремление возродить высокий нравственный тон музыкального искусства. Лучшие из этих произведений, отмеченные несомненной гуманистической концепцией, высоким этическим строем музыки, благородством и мастерством композиторского письма, занимают достойное место в сокровищнице высших достижений музыкальной культуры XX века.

## ОТТОРИНО РЕСПИГИ

(1879—1936)



Среди композиторов поколения 30-х годов (Респики, Пиццетти, Малипьеро, Казелла) Отторино Респики занимает своеобразное положение. Явившись вместе с названными композиторами участником борьбы за «искусство авангарда» («arte di avanguardia»), он в своих идейно-эстетических позициях и в творчестве был далек от крайних новаторских исканий своего времени. Вместе с тем в музыке Респики оригинально преломились влияния классического искусства, достижения позднего романтизма, наряду с воздействием импрессионизма Дебюсси и программного симфонизма Р. Штрауса, а также оркестрового письма Римского-Корсакова, которые сочетались с некоторыми чертами нового итальянского музыкального искусства, столь характерными для творчества Казеллы, Малипьеро и Пиццетти. В своих творческих исканиях и отношении к неоклассическому направлению в итальянской музыке Респики часто расходился с соратниками, вплоть до выступления в 1932 году с Манифестом в защиту романтических традиций, против иссушающего рационализма, насаждаемого в итальянской музыке неоклассицизмом. Равно далек был он и тенденциям углубленного психологизма, острой иронии и злого гротеска, что так ярко проявились в творчестве Малипьеро. Искусство Респики, светское по направленности, свободно от религиозной тематики, мистической настроенности. После Пуччини он был первым итальянским композитором, который в 1920—1930 годах завоевал широкое признание не только в Италии, но и за рубежом, в первую очередь своими программными симфоническими произведениями.

Отторино Респики родился в Болонье 9 июля 1879 года в семье с широкими общекультурными и художественными интересами. В 1891 году, в возрасте 12 лет, он поступает в музыкальный лицей в Болонье, где занимается по классу скрипки и альта. С 1891 года он изучает теорию музыки и композицию под руководством выдающегося знатока старинной музыки Л. Торки, а также Дж. Мартуччи, который, помимо композиции, занимается с Респики роялем. В годы учебы раскрылась яркая исполнительская одаренность Респики, который в дальнейшем выступал как скрипач, альтист, пианист и дирижер. В классах Торки и Мартуччи Респики обстоятельно изучил классиков, при этом особенное внимание уделил партитурам Бетховена и Вагнера. В 1899 году Респики заканчивает лицей по классу скрипки и сразу начинает работу в качестве скрипача. Результатом его занятий по композиции явились «Симфонические вариации» для оркестра, которые были исполнены в этом же году в Болонье.

Получив приглашение в оркестр итальянской оперы в Петербурге, Респики в середине 1900 года приезжает в Россию, где работает в театре скрипачом в сезоны 1900/01 и 1901/02 годов. Кроме Петербурга он выезжает с театром и в Москву. Два года, проведенные в России, были весьма плодотворными для развития творческой индивидуальности композитора. Самым значительным событием стали пять месяцев занятий с Н. А. Римским-

Корсаковым в 1901 году. Об этих занятиях Респики позднее писал: «...их (занятий.— С. Б.) было немного, но они имели для меня огромное значение». Итогом творческого общения с Римским-Корсаковым было оркестровое произведение «Прелюдия, хорал и фуга», которое Респики в 1901 году представил в Болонский лицей для окончания по классу композиции. Произведение молодого композитора получило высокую оценку его итальянских наставников, в частности Мартуччи, который отозвался в следующих выражениях: «Респики больше не ученик, Респики уже мастер». Общение с Римским-Корсаковым, изучение его партитур оказало сильное влияние на кристаллизацию яркого и индивидуально-своеобразного оркестрового письма Респики. В этот ранний период становления творческой индивидуальности композитора наряду с влиянием творческих принципов Римского-Корсакова имело место воздействие богатой высокими достижениями русской художественной жизни начала века. Сближение с С. Дягилевым ввело его в среду «Мира искусства», познакомило с работами таких театральных художников, как А. Бенуа, К. Коровин, Л. Бакст. Большое впечатление произвели на Респики русские оперные спектакли на сцене Мариинского театра, исполнительское искусство русских певцов (включая Ф. И. Шаляпина), наконец он услышал оперный оркестр, во главе которого стоял Э. Ф. Направник. Немалую роль для формирования художественных вкусов Респики сыграли симфонические концерты, проводившиеся в Петербурге. Русские воздействия можно ощутить в зрелом творчестве Респики в сочности, яркости оркестрового колорита и в подходе к обработке народно-песенного материала, а также в своеобразном окрашивании мажоро-минорного тонального строя различными архаическими ладовыми оборотами и т. д. Позднее ряд постановок опер Респики привел композитора к творческому общению с сыном А. Бенуа — художником Н. Бенуа.

По окончании контракта в России Респики в 1902 году едет в Берлин, где совершенствуется в композиции под руководством М. Бруха и жадно вбирает впечатления от богатой музыкально-театральной и концертной жизни Германии, знакомится с творчеством Р. Штрауса и других немецких композиторов. По возвращении в Италию Респики много концертирует как скрипач и как участник Болонского квинтета, во главе которого стоял выдающийся итальянский пианист Б. Муджеллини. В этом ансамбле, в программах которого значительное место занимала старинная музыка, Респики играл партию альты и виолы д'амур. Интенсивная концертная деятельность, продолжавшаяся до 1908 года, когда после смерти Муджеллини ансамбль распался, сочеталась с композиторской работой. Произведениями, привлечшими к Респики внимание критики, были Фортепианный концерт (1902), Пять пьес для скрипки и фортепиано (1904), «Ноктюрн» для оркестра (1905), исполненный в январе 1905 года в Нью-Йорке, «Бурлеска» для оркестра и ряд романсов для голоса и фортепиано на стихи различных поэтов. Наиболее значительным итогом этих лет была комическая опера «Король Энци» (1905). Ее первыми исполнителями оказались студенты Болонского университета, с которыми у Респики завязались дружеские отношения. В числе этих друзей был А. В. Луначарский, занимавшийся тогда в Болонье, а также молодой испанский композитор Х. Нин. А. В. Луначарский позднее сохранял хорошие воспоминания о знакомстве и общении с Респики и в 20-х годах намеревался пригласить его на концерты в Советский Союз.

С 1908 года Респики снова в Берлине, где до середины 1909 года работает пианистом в школе пения, руководимой Э. Гардини-Герстер. В одном из концертов под управлением А. Никиша певица Ю. Кульп исполняет «Плач Ариадны» К. Монтеверди в оркестровой редакции Респики, своеобразной стилизации инструментального звучания начала XVII века. В Берлине же

Респики делает транскрипции «Пасторали» Дж. Тартини для скрипки и струнного квартета, Чаконы Дж. Б. Витали для скрипки, струнного квартета и органа и ми-минорной Сюиты И. С. Баха для аналогичного состава. В 1908—1909 годы Респики издает свои обработки для скрипки и фортепиано сольных сонат П. Локателли, Дж. Тартини, А. Верачини и некоторых других итальянских композиторов. Создание всех этих произведений, явившееся следствием глубокой увлеченности композитора старинной итальянской музыкой — начало одной из основных тем творчества Респики, к которой он не раз будет возвращаться в последующие годы. В творческом плане эта тема нашла свое воплощение также и в созданном Респики Концерте в старинном стиле для скрипки и оркестра (1908). К тем же годам относится сочинение ряда новых романсов для голоса и фортепиано.

Возвратившись в Италию в середине 1909 года, Респики работает над своей второй оперой «Семирама» («Семирамида»), премьера которой состоялась в ноябре 1910 года в Болонье и вызвала разноречивые отклики прессы. «Семирама» несет на себе явные следы влияния опер Р. Штрауса в жесткости оркестрового звучания трагического плана. При несомненном композиторском мастерстве, которое проявил в этой опере Респики, нужно признать, что в главном — решении вокальных партий, композитору не удалось выйти за пределы традиционной итальянской оперной интонации (правда свободной от веристских штампов). Недостаточно театральный текст, выдержанный в духе выпренной поэтики Д'Аннунцио, не мог не сковать вокальную интонацию, в которой значительное место занимают речитативно-декламационные эпизоды. Пока своей оригинальной оперной драматургии Респики не нашел. Неудача постигла композитора и со следующей оперой «Мари-Виктуар» в четырех актах на французское либретто Э. Гиро, над которой он работал после «Семирамы» и которая не была поставлена.

Примечательным произведением 1911 года является поэма для меццо-сопрано и оркестра «Аретуза» (текст П. Б. Шелли), в которой композитор проявил тонкую красочность звукового письма, наряду с инструментальной трактовкой вокальной партии. К этому времени авторитет Респики композитора и исполнителя уже достаточно высок, хотя его произведения еще мало исполнялись в других городах Италии. Определелись и индивидуальные особенности его стиля, которые в дальнейшем будут обогащаться и совершенствоваться, не приводя к радикальному изменению композиторского почерка. К этим особенностям относятся выразительная, пластичная мелодика (скорее инструментального, нежели вокального характера), яркость тематизма, диатоничность ладотонального мышления, значительная роль гармонии (гармонической вертикали), выступающей вместе с модуляцией как активный фактор формообразования и как яркое тембровое начало. Обращает внимание свободное и изобретательное владение Респики метроритмической организацией музыкальной ткани и многообразие приемов фактурного изложения. Наиболее же существенное достижение композитора этих лет — мастерское владение тембрами инструментального письма, как оркестрового, так и камерно-ансамблевого, отмеченного столь характерным для зрелого Респики артистизмом, виртуозностью и безупречным чувством музыкальной формы, покоящимся не только на точной структурной архитектонике, но и на чутком представлении исполнительского воплощения произведения. Вместе с тем нельзя сказать, что в идейно-эстетическом отношении Респики нашел себя. Даже лучшие из его произведений, о которых говорилось выше, являются отражением, правда своеобразным, тем, мотивов и настроений, характерных для европейского искусства предвоенного времени.

В самом начале 1913 года заканчивается болонский период творчества

Респиги и начинается римский. Избранный по конкурсу из 14 соискателей, Респиги начинает работу в качестве руководителя класса композиции Музыкального лицея при римской Академии св. Цецилии. Отныне до конца жизни вся его деятельность будет связана с Римом и Академией. Через два года, в 1915 году, в ее стенах появится вернувшийся из Парижа А. Казелла, который возглавит класс специального фортепиано. В 1915 году Респиги открывает при Академии свободный курс композиции для всех желающих обучаться без ограничений в возрасте и подготовке. Позднее, с 1923 по 1925 год, он возглавит Королевскую консерваторию при Академии как ректор. Оставив в 1925 году пост ректора из-за невозможности совмещать руководство консерваторией с интенсивной концертной деятельностью, Респиги продолжит руководство классом композиции до конца жизни. В своей педагогической работе с молодыми композиторами Респиги сочетал опору на классические традиции с обучением мудро отобранным, лучшим приемам современного музыкального письма, привлекая особое внимание учеников к творчеству Дебюсси и Равеля. В том же 1913 году он совершает большую концертную поездку по Италии в качестве дирижера симфонического оркестра, с которым он исполнил фа-мажорный Концерт И. С. Баха, «Симфонические вариации» С. Франка, Концерт для виолончели А. Дворжака, а также свои произведения — «Ноктюрн», «Карнавальную увертюру» и «Танец Авроры» из оперы «Семирама». Как композитор Респиги дебютирует в Риме в 1914 году, когда в симфоническом концерте в зале «Аугустеум» была исполнена его вокально-симфоническая поэма «Аретуза» (дирижер Б. Молиари, певица К. Фио-Савина). В дальнейшем Молиари стал одним из постоянных исполнителей произведений Респиги.

В эти же годы Респиги знакомится с И. Стравинским, М. Фокиным, В. Нижинским и П. Казальсом во время их приездов в Италию. Начавшаяся война ограничила концертные поездки Респиги, который на протяжении 1914—1916 годов занимается главным образом сочинением и педагогикой. С пристальным вниманием изучая новые произведения Дебюсси, Равеля, Стравинского, Респиги оставляет без внимания как опыты создания шумовой музыки футуристов, так и искания композиторов молодой нововенской школы. В 1914 году, отложив в сторону оперу «Мари-Виктуар», он пишет Сюиту для струнного оркестра и органа, а также вокальный цикл «Четыре тосканских респетти», в 1915 году — Драматическую симфонию, в 1916 году — первую оркестровую сюиту «Старинные песни и танцы для лютни» (транскрипция для оркестра). Этот опыт оркестровой обработки лютневой музыки Респиги продолжил в двух последующих сюитах — второй, 1923 года, и третьей для струнного оркестра, 1926 года.

1917 год — знаменательная дата в творчестве Респиги. Он заканчивает начатую в 1916 году четырехчастную симфоническую поэму «Фонтаны Рима», произведение, в котором ярко раскрылось оригинальное дарование Респиги-симфониста. С появлением «Фонтанов Рима» в искусстве Респиги утвердился «римская тема», которая не раз прозвучит в его последующих произведениях. 11 марта 1917 года это произведение было исполнено в зале «Аугустеум» под управлением А. Гуарнери, который не очень успешно справился с интерпретацией партитуры как в образном, так и в техническом отношении. Отклик публики был сдержанным, отзывы критики противоречивыми, в некоторых суждениях проявилось явное непонимание новаторского для итальянской программной симфонической музыки значения нового произведения Респиги. Положение изменилось через год, когда в 1918 году великий А. Тосканини вновь продирижировал «Фонтанами Рима», которые на этот раз вызвали восторженный прием у публики и критики, быстро завоевали популярность

на мировой концертной эстраде и принесли композитору широкую известность и признание.

В Риме — городе, в котором причудливо переплелись прошлое и настоящее итальянской культуры, Респики нашел для себя неисчерпаемый источник вдохновения. Фонтаны считаются одной из главных достопримечательностей Рима. Как существенная деталь архитектуры, фонтаны украшают площади, парки и сады, фасады дворцов, улицы, удачно вписываясь в ансамбль города и окружающий пейзаж. Респики избрал для своей первой симфонической поэмы образы четырех знаменитых фонтанов и согласно этому замыслу предпослал в партитуре подзаголовки частям поэмы: «Фонтан Валле Джулия на заре», «Фонтан Тритон утром», «Фонтан Треви в полдень», «Фонтан виллы Медичи при заходящем солнце».

«Валле Джулия» — один из самых древних фонтанов, согласно авторской программе связан с пейзажем одной из окраин Рима. Второй фонтан находится на площади Барберини. Для него характерны скульптурные изображения мифологических существ — причудливых фигур тритонов, наяд и сирен, которые кажутся как бы движущимися сквозь струи воды. Фонтан Треви — самый известный из римских фонтанов — был сооружен для украшения одного из фасадов дворца Поло. Центром композиции является могучая статуя бога морей Нептуна, стоящего на огромной раковине-колеснице и правящего восемью гигантскими морскими коньками\*. Фонтан виллы Медичи построен в 1540 году архитектором Липпи, который был также создателем самой виллы.

Если первая часть представляет собой импрессионистический пейзаж, который создается композитором с помощью тонких оркестровых красок (отметим, что это один из первых примеров яркого и оригинального преломления импрессионистского письма в итальянской музыке XX века), то образ второй части решен по-иному. Статично-импрессионистский характер музыки первой части сменяется танцевальным. «Фонтан Тритон утром» — фантастическое скерцо — наиболее энергичная часть поэмы. Она начинается быстрым вступлением, создающим звуковой образ мощного взлета струи фонтана. Главная роль в достижении этого эффекта принадлежит валторнам, громкий клич которых подчеркивается стремительным восходящим движением остальных инструментов оркестра (см. пример 1).

В трудные последние годы первой мировой войны, когда значительно сократились возможности концертной деятельности, Респики, человек большой гуманитарной культуры, профессионал, внимательно следящий за развитием музыкальной теоретической и эстетической мысли, владевший несколькими языками, много времени и внимания уделил работе по переводу на итальянский язык «Подвижного контрапункта строгого письма» С. И. Танеева и «Учения о гармонии» А. Шёнберга. К сожалению, эти работы остались незавершенными, чему, по-видимому, была причиной интенсивная творческая деятельность, развернувшаяся в 20-х — 30-х годах, когда Респики выдвигается в число ведущих композиторов Италии и становится более популярным и признанным, чем современники (Казелла, Малипьеро, Пиццетти).

В 1917 году Респики сочиняет великолепную по глубине и тонкости решения Сонату для скрипки и фортепиано си-бемоль минор и пять прекрасных романсов; в 1918 году он создает эмоционально утонченные камерные поэмы для голоса и струнного квартета: на стихи П. Б. Шелли «Закат» и «Мимоза».

---

\* Римское предание сообщает, что тот, кто испьет воды из фонтана Треви, будет одержим тоской по Риму, желанием снова попасть в этот город (см. Предисловие к партитуре «Фонтанов Рима». — М., 1963).



**I** **Vivo**

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

4 Cor. (F)

C.lli

2 Arpe

P-no

Archi

**Vivo**

Получив в конце 1928 года заказ от С. Дягилева, Респиги пишет балет «Лавка чудес», основанный на обработке и оркестровой транскрипции фортепианных пьес Россини, творчество которого Респиги — истый болонец —

хорошо знал и высоко ценил. Этот балет был с успехом поставлен балетной труппой Дягилева в Лондоне в июне 1919 года. Балет Респиги оказался вторым из заказанных Дягилевым балетов, основанных на использовании и обработке произведений старых мастеров итальянской музыки (в 1917 г. в Риме был исполнен труппой Дягилева балет В. Томмазини «Женщины доброго нрава», в котором композитор использовал тематический материал сонат Д. Скарлатти, третьим балетом такого же рода стала «Пульчинелла» Стравинского, увидевшая свет в Париже в мае 1921 года, основой для которой послужил музыкальный материал неопубликованных произведений Дж. Перголези).

В 1919 году Респиги женился на своей ученице по классу композиции Эльзе Оливьери-Санджакомо, музыкально разносторонне одаренной: она была не только композитором, но и хорошей пианисткой и концертной певицей. Ей принадлежит заслуга публикации переписки и документального материала о Респиги.

В 1920 году, откликаясь на возрождение в Италии, благодаря спектаклям балетной труппы Дягилева, интереса к жанру балета, Респиги пишет хореографическую комедию «Венецианское скерцо», балет «Волшебные часы» (на русском музыкальном материале). Последним балетом, написанным Респиги в эти годы, была «Спящая красавица» («*La bella addormentata nel bosca*»), поставленная театром марионеток в Риме в апреле 1922 года.

С 1921 года возобновляется интенсивная концертная деятельность Респиги; он выступает преимущественно как дирижер и исполнитель своих произведений и одновременно ведет педагогическую и творческую работу. В 1920—1924 годах он пишет оркестровую «Пляску гномов» («*Ballata della gnomidi*», 1920) и поражающие тонкостью претворения старинного мелоса «Три прелюдии на грегорианские мелодии» для фортепиано (1921). Не менее примечательны по поэтичности и мудрой лаконичности музыкального письма «Четыре армянских песни» (1921) для голоса и фортепиано; глубоко выразительный, суровый по колориту «Дорийский квартет» для струнных (1924) и написанный ранее «Грегорианский концерт» для скрипки и оркестра (1922), замечательный пример искусного воплощения грегорианской ладовости и строгой эмоциональности; Концерт в миксолидийском ладу для оркестра (1924) и, наконец, блистательную по яркости тематического материала, богатству и сочности оркестрового письма и мастерскому чувству формы четырехчастную симфоническую поэму «Пинии Рима» (1924), исполнение которой в 1924 году в зале «Аугустеум» под управлением А. Тосканини завершилось подлинным триумфом. Последним инструментальным произведением, написанным в эти годы, стала оркестровая сюита «Песни и танцы для лютни» (1924).

Одновременно с созданием упомянутых выше инструментальных сочинений Респиги в 1921—1923 годах работает над сочинением своей четвертой оперы — комической оперы «Бельфагор» (по Г. Гауптману), либретто которой написал друг Респиги литератор Ч. Гуасталла, ставший либреттистом всех последующих опер, сочиненных Респиги. Премьера оперы, состоявшаяся в 1923 году в «Ла Скала», была тепло принята публикой, но вызвала резкие критические отзывы прессы. В процессе работы над «Бельфагором» Респиги опирался на принципы музыкальной драматургии «Фальстафа» Верди. И в дальнейшем оперном творчестве Респиги принципы оперной драматургии позднего Верди играли решающую роль, что, в силу своеобразия творческой индивидуальности композитора, определило как достоинства, так и недостатки последующих опер Респиги.

В 1924 году Респиги, как один из авторитетнейших в музыкально-общественной среде Италии музыкантов, был назначен ректором Музыкаль-

ного лица при римской Академии св. Цецилии, где он проработал до 1926 года, продолжая руководить классом композиции. К числу его учеников этих лет относятся В. Риети, венгерский композитор Ф. Фаркаш, будущий дирижер, преемник Б. Молинари на посту руководителя оркестра Академии А. Педротти, М. Росси, впоследствии профессор класса дирижирования Музыкального лица, наконец, органист Ф. Германи, в будущем профессор класса органа Музыкального лица и первый органист собора св. Петра. Германи принадлежит также заслуга пропаганды в Италии творчества Баха. Так в силу особенностей творческой индивидуальности Респики как художника и педагога в его классе композиции объединялись и те, кто стремился овладеть искусством современного музыкального письма, и те, кто стремился углубиться в познание и переосмысление классического искусства.

Далеким от политической жизни и идейно-эстетической борьбы в Италии в годы, предшествовавшие утверждению в стране фашизма, Респики после 1922 года оказался вне той трудной и сложной духовной борьбы, которая охватила широкие круги итальянской художественной интеллигенции (о чем говорилось во вступительном разделе настоящего очерка). Его не увлекли никакие модернистские течения, на которые откликнулись многие из его современников. Он не примкнул к неоклассическому направлению, которое возглавлял Казелла, равно как остался чужд острому психологизму, столь характерному для Малипьеро, и до конца жизни был далек от религиозной тематики. Респики сумел, опираясь на свой авторитет всемирно признанного художника демократической направленности, сохранить независимую творческую и общественную позицию при фашистском режиме, правда, подобно многим другим представителям итальянской интеллигенции, не выступая открыто с критикой фашистской идеологии и политики в искусстве и культуре.

В 1925—1926 годах творческая активность Респики заметно снижается, чему причиной были как сложные и многообразные обязанности ректора Музыкального лица, так и возобновившиеся концерты. Важным событием в его жизни является первое большое турне, которое он совершил в качестве дирижера по США и Южной Америке, исполняя свои произведения и произведения некоторых своих современников, а также классические. Эти гастроли прошли с большим успехом и закрепили международное признание его выдающихся достижений как композитора и как исполнителя. По возвращении из Америки Респики много выступает с концертами в Европе. В 1926 году он отказывается от поста ректора Музыкального лица ввиду невозможности совмещать руководство лицеем с концертной, а главное, с творческой деятельностью. Уйдя с поста ректора, Респики сохраняет до конца жизни руководство классом композиции.

С 1927 года начинается новый период интенсивного и плодотворного творчества композитора. Примечательно, что в последний период Респики, по существу, прекращает писать камерную вокальную лирику, а также произведения в камерно-инструментальных жанрах. Его основное внимание сосредоточено в области музыкального театра и симфонической музыки. Первым крупным произведением, законченным в 1927 году, была четырехактная опера «Потонувший колокол», по одноименной драме Г. Гауптмана (либретто Ч. Гуасталлы), которая с большим успехом была поставлена в ноябре этого же года в Гамбурге, а затем на оперных сценах ряда театров Европы, в том числе Италии (где она была принята сдержанно), США и Аргентины. Но наиболее значительными были достижения Респики в области симфонической музыки. В том же 1927 году он пишет прелестный по тонкости звукового письма и поэтичности выражения возвышенного чувства «Боттичеллиевский триптих» для струнного оркестра, образное содержание которого

навечно картинами Боттичелли «Весна», «Поклонение волхвов», «Рождение Венеры». Нельзя не восхититься утонченным мастерством композитора, положившего в основу первой части триптиха народные танцевальные ритмы, в основу второй — народные рождественские песни, третьей — полнозвучный, пленительный распев виолончелей, построенный на древнегреческих ладах. Не менее замечательна оркестровая сюита, носящая подзаголовок «Церковные витражи. Четыре симфонических впечатления» (1927). Свойственное Респиги чувство звукового колорита (как оркестрового, так и гармонического), подлинно виртуозное мастерство владения оркестровой палитрой, мудрая лаконичность музыкальной формы, присущие данной партитуре, придали четырем образам-витражам сюиты («Бегство в Египет», «Архангел Михаил», «Утро святой Клары», «Святой Григорий Великий») своеобразный возвышенно-поэтический характер, отмеченный, вместе с тем, чертами наивной архаики и непосредственности душевного порыва.

В 1927 году была написана оригинальная сюита для малого оркестра «Птицы» — еще один образец характерного для той эпохи (вспомним Стравинского 20-х годов) и для самого Респиги творческого переосмысления и претворения в новом качестве заимствованного материала. Сюита эта состоит из небольшой Прелюдии, выдержанной в духе старинной французской музыки, за которой следует вторая часть — «Голубь», основанная на теме французского лютниста XVII века Галло. Третья часть — «Курица» основана на теме Рамо, четвертая — «Соловей» — на теме неизвестного английского лютниста XVI века, в разработку которой Респиги вносит остроумное пародирование вагнеровского «шума леса». Закрывающая сюиту Токката построена на теме «Кукушки» Дакена. Мастерское и остроумное «переинтонирование» чужого материала, воплощенное в современных формах музыкального письма роднит сюиту с аналогичными по замыслу произведениями Стравинского 20-х годов. В 1928 году появляется виртуозная по приемам трактовки рояля и оркестра, могучая по звучанию, красочно сочная Токката для рояля и оркестра.

В 1929 году Респиги заканчивает монументальную партитуру симфонической поэмы «Римские празднества» — произведение, образовавшее вместе с написанными ранее «Фонтанами Рима» и «Пиниями Рима» своеобразную симфоническую трилогию, в которой художник отразил свое видение Рима, страниц его истории, народной жизни и неповторимых картин и образов римской природы, римского пейзажа. После триумфального исполнения в зале «Аугустеум», состоявшегося 14 декабря 1929 года под управлением Б. Молинали, «Римские празднества» (так же как и два предыдущих цикла) сразу же привлекли к себе внимание дирижеров, которые начали включать это произведение в свой репертуар.

Именно в музыке поэмы «Римские празднества» наиболее ярко проявляются национальные черты музыки Респиги. Композитор широко опирается на итальянский фольклор (народная песня и танец), выразительные возможности которого мастерски раскрыты средствами современного музыкального письма. Из итальянского фольклора Респиги заимствует интонационно-ритмические особенности, жанровую образность, которые искусно раскрывает при помощи смелых приемов оркестрового письма, основанных на виртуозном использовании выразительности инструментальных тембров. Огромный по составу оркестр произведения примечателен расширением группы ударных (в связи с большой ролью ритмического начала в этом цикле) и деревянных инструментов, применением таких необычных инструментов, как мандолина, сопрановые бубны, фортепиано, орган.

Первая часть — «Цирковое зрелище» — вводит в атмосферу разгула стра-

стей римской толпы, ожидающей в цирке начала жестокого, кровавого представления. Она построена на контрастном противопоставлении враждебных друг другу образов — христиан-мучеников, зверей и толпы. Вторая часть — «Юбилей» \* — переносит слушателей в Рим эпохи средневековья. Композитор обращается к грегорианскому хоралу, на интонациях которого построена главная тема этой части поэмы. В центре образ толпы пилигримов, направляющихся к Риму (центру католического мира), устало поющих печальный хоральный напев. Постепенно, по мере приближения к Риму, паломников охватывает душевный подъем и хорал превращается в ликующий гимн. Третья часть поэмы — «Октябрьский праздник» — рисует народное веселье Рима эпохи Возрождения, которому противопоставляются эпизоды, передающие атмосферу праздника поэтически возвышенных чувств и мыслей людей того времени. Эта часть поэмы основана на прихотливом чередовании свободно переходящих друг в друга тематических эпизодов, образующих калейдоскопически яркую, свободную по структуре музыкальную форму. Поэма «Римские празднества» завершается картиной массового народного гулянья на одной из больших площадей Рима — «Праздник крещения» («La befana»). В этом празднике, в его исступленном уличном веселье дан образ народа — подлинного хозяина великого города, который раскрыт с помощью обилия песенно-танцевальных мотивов (см. пример 2). Перед нами изумительная картина буйного, многообразного по характеру народного веселья, мастерски переданного композитором интонациями итальянской песенности и танцевальности (сальтарелла, вальс).

Присущее Респиги глубокое и тонкое понимание стиля, характерного для той или иной музыкально-исторической эпохи и той или иной композиторской индивидуальности, редкая самобытность (даже среди современников) владения выразительными возможностями оркестрового письма блистательно проявились в двух оркестровых транскрипциях, выполненных композитором в 1929 году. Первой была сделана по просьбе А. Тосканини транскрипция Чаконы Баха, которая заняла прочное место в концертных программах великого дирижера. Второй транскрипцией оказалась оркестровая обработка Пяти этюдов-картин Рахманинова, созданная по просьбе автора, который услышал эту транскрипцию позднее, в 1935 году. В телеграмме, посланной Респиги, Рахманинов оценил его труд в следующих выражениях: «Позвольте мне, дорогой маэстро, выразить все мое восхищение чудесным результатом Вашей блестящей оркестровки. Особенно благодарю Вас за точное соответствие Вашей оркестровки моему оригиналу» \*\*.

Свое постоянное стремление к общению с высоким этическим духом классического искусства Респиги воплотил в оркестровых транскрипциях Прелюдии и фуги ре мажор (1930), Трех органных хоралов (1931) и Пассакальи до минор И. С. Баха (1934), а также в созданных в 1930 году оригинальных, овеянных своеобразной архаической поэтичностью «Метаморфозах к XII ладу. Тема с вариациями». Последним произведением, завершающим инструментальную линию творчества Респиги, оказался Концерт для гобоя, валторны, скрипки, контрабаса, роаяля и струнного оркестра (1934), в котором композитор с присущим ему мастерством и чувством стиля претворил в современной манере принципы концерто грассо.

\* Юбилей — праздник, введенный римским папой Бонифацием VIII в 1300 году для привлечения паломников в Рим. Первоначально этот праздник проводили один раз в 100 лет. Но стремясь получать огромные доходы, которые приносили католической церкви посещения паломниками Рима, стали проводить праздник Юбилея через 50 и даже 25 лет. Паломникам, посещавшим Рим в юбилейный год, отпускали все грехи.

\*\* Цит. по: Ottorino Respighi. *Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*. Milano, 1954, p. 232.

2 Tempo pesante di Valzer  $\text{♩} = 63$

Picc.  $p$

2 Fl.  $p$

2 Ob.  $f$

C. ingl.  $p$

2 Cl. (B)  $p$  *legg.*

Cl. b.  $p$

2 Fag.  $mp$

C-fag.  $p$

4 Cor. (F)  $mp$

4 Tr-be (B)  $mp$  II. III

Tr-lo

T-no

T-ro

P-tti

C-lli

P-no  $p$

Org.  $8^a$   $8^a 16^a$

Tempo pesante di Valzer  $\text{♩} = 63$   
non div.

Archi

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 C. ingl.  
 Cl.  
 Cl. b.  
 Fag.  
 C-fag.  
 Cor.  
 Tr-be  
 Tr-lo  
 T-no  
 T-ro  
 P-tti  
 P-tti e C.  
 C-lli  
 P-no  
 Org.

Musical score for a large orchestra and piano. The score is written for 15 staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Clarinet in B-flat, Bassoon, Bassoon in C, Horn, Trumpet, Trombone, Trumpet, Trombone, Piano, Piano and Cello, Contrabass, Piano, and Organ. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are various musical markings such as 'a 2', 'tr', 'p', and '8'.

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 C. ingl.  
 Cl.  
 Cl. b.  
 Fag.  
 C-fag.  
 Cor.  
 Tr-be  
 Tr-lo  
 T-no  
 T-ro  
 P-tti  
 P-tti e C.  
 C-lli  
 P-no  
 Org.



С начала 30-х годов творческие интересы композитора вновь обращаются к музыкальному театру. В 1931 году он пишет балет в семи картинах «Белкис, царица Савская», премьера которого состоялась в «Ла Скала» 23 января 1932 года. В этом балете композитор использовал интонации арабского и еврейского фольклора. В работе над балетом Респики сотрудничал с художником Н. Бенуа и балетмейстером Л. Мясиним. Вслед за балетом он заканчивает на либретто своего постоянного сотрудника Ч. Гуасталлы мистерию в одном акте и трех эпизодах «Мария Египетская», которая была поставлена в Нью-Йорке в марте 1932 года и среди музыкально-театральных произведений Респики является (по оценке итальянских и французских музыковедов) наиболее удачным произведением композитора. В том же году Респики совершает большое концертное турне по Америке. По возвращении на родину он вместе с группой других итальянских композиторов выступает в печати с Манифестом, в котором призывает к укреплению связи с традициями национального искусства, за возрождение в музыке романтической культуры чувства, против «вавилонского» разноязычия в исканиях молодых композиторов, против иссушающего рационализма и влияния модернистских течений. Этот Манифест в основном был направлен против распространения в Италии принципов додекафонии нововенской школы, но вместе с тем в известной степени выражал критическое отношение к неоклассическому направлению в итальянской музыке. В условиях фашистского режима Манифест произвел двойственное впечатление, что вызвало дружескую полемику, которую мы находим в переписке Респики с Казеллой и Малипьеро. В марте 1932 года Респики был избран членом Королевской Академии Италии.

Начавшаяся серьезная болезнь сердца ограничила концертную деятельность Респики, который продолжал активную творческую работу. Среди последних его музыкально-театральных сочинений — трехактная мелодрама на либретто Ч. Гуасталлы «Пламя» («La Fiamma»), премьера которой состоялась в Королевском театре в Риме в январе 1934 года. После «Пламения» Респики создает свободную реконструкцию партитуры «Орфея» Монтеверди, постановка которой на сцене «Ла Скала» в мае 1935 года имела большой успех и получила высокую оценку критики. Последнее музыкально-сценическое произведение Респики — «Лукреция» («Lucrezia»), названная композитором «повестью», — на либретто Ч. Гуасталлы (в одном акте и трех движениях) осталась незаконченной и была завершена женой Респики Эльзой. Постановка «Лукреции» состоялась 24 февраля 1937 года в «Ла Скала». Последним произведением, завершенным композитором, была обработка кантаты Марчелло «Дидона» (1935). Единственным сочинением в вокально-хоровом жанре является лирическая поэма «Весна» («Primavera») для солистов, хора и оркестра, сочиненная в 1923 году.

18 апреля 1936 года Респики скончался в Риме после длительной и тяжелой сердечной болезни. Похоронен он был в Болонье, на кладбище, где похоронены именитые граждане Болоньи.

Творческий путь Респики отличается редкостной органичностью и целостностью. В его творческом мышлении и стиле письма, в тематике его произведений мы не наблюдаем каких-либо резких смен и поворотов. Рано определившиеся черты его композиторской индивидуальности развиваются эволюционно, обогащаясь чутким и осторожным отбором современных средств выразительности и углубленным постижением духовной сущности и мудрого мастерства классиков. Его искусство свободно от индивидуализма и субъективизма даже в чисто инструментальных произведениях. Творческая мысль художника сильна не острым, часто мучительно ироничным интеллектуализмом (что свойственно не только Малипьеро, но и Казелле), а полнокровным

эмоциональным восприятием мира человеческой жизни, событий истории, образов и картин природы.

Искусству Респиги присущ высокий артистизм и безупречный по мастерству художественный профессионализм, отмеченный глубоким пониманием специфики музыки. Формальные новации, экспериментальные поиски в области выразительных средств и форм музыкального искусства, проявлением которых отмечено время, когда жил и творил Респиги, никогда не привлекали композитора. И несмотря на это, он внес своим искусством, особенно инструментальным, существенный вклад в развитие итальянской музыки XX века, наряду с Казеллой, Малипьеро и Пиццетти. В классическом искусстве и поздних произведениях Верди, которым он стремился следовать в своих операх, Респиги обрел опору реалистической направленности своего творчества, наиболее ярко проявившейся в его симфоническом искусстве, в первую очередь в знаменитой Римской трилогии. Несомненна в целом демократичность искусства Респиги, в котором доступность для широкого слушателя сочетается со значительностью, весомостью содержания, выраженного в безупречной по мастерству, часто виртуозно блестящей форме.

В области оперного театра Респиги не удалось достигнуть тех значительных результатов, какими отмечено его симфоническое творчество. Это явилось следствием как особенности дарования композитора, так и обусловленными фашистским режимом трудностями с выбором сюжетов широкого общественного значения. Однако нельзя недооценивать объективной роли оперного творчества Респиги в конкретно-исторической ситуации итальянского оперного театра 20-х — 30-х годов. В своих произведениях Респиги стремился возродить оперу как жанр, насыщенный симфонической драматургией, следуя принципам оперной драматургии Верди. Это относится в первую очередь к «Бельфагору», «Потонувшему колоколу», «Пламени» и «Марии Египетской». Однако сила драматического выражения у Респиги ярче проявляется в оркестровой партии, нежели в психологической характеристике вокальных партий, в которых мелос часто оказывается в зависимости от недостаточно драматически действенного текста, что ведет к чрезмерно широко применяемой декламационности и вялости мелодического рисунка, несоответствующего драматической выразительности оркестра. Думается, поэтому наиболее значительные достижения Респиги в области вокальных жанров проявились в его концертных вокально-симфонических поэмах («Аретуза», «Закат» и др.), в его кантате «Весна», а также в ряде поэтических миниатюр для голоса и фортепиано. Не случайно, по-видимому, его лучшему произведению в музыкально-театральном жанре — мистерии «Мария Египетская» присущи черты ораториальности, не случаен и подзаголовок — «Концертный триптих», которым композитор сопроводил это произведение. Говоря о недостатках оперного творчества Респиги, не нужно забывать, что его оперы в свое время занимали устойчивое положение в оперном репертуаре не только Италии, но и ряда других стран, привлекая слушателей в большей степени серьезностью, глубиной музыкального решения, чем актуальностью тематики и сценической напряженностью действия. Оперы Респиги противостояли как веристским штампам, так и крайностям модернизма, в чем и состоит историческое значение оперного творчества Респиги.

В целом же творческий вклад Респиги в итальянскую музыкальную культуру XX века весом и значителен прежде всего его замечательными достижениями в области программной симфонической музыки, а также в других симфонических жанрах, в которых ему удалось сочетать глубину содержания с артистичностью и блеском художественного выражения, придать национальной сущности своего искусства интернациональную значимость.

## ИЛЬДЕБРАНДО ПИЦЦЕТТИ

(1880—1968)



Проживший исключительно долгую жизнь, Ильдебрандо Пиццетти, так же как и Отторино Респиги, сыграл в итальянской музыкальной культуре 1910—1940 годов своеобразную роль. С одной стороны, он был глубоко чужд модернистским устремлениям А. Казеллы, Дж. Ф. Малипьеро, особенно влиянием французского и немецкого музыкального искусства, с другой же, он оказался одним из активнейших пионеров возвращения к грегорианскому хоралу, как интонационно-ладовой основе музыки и к традициям классического итальянского музыкального искусства XVII—XVIII веков. Строгая, глубоко религиозная натура, далекая от урбанистических увлечений, характерных для того времени, Пиццетти всю силу своей творческой мысли направил на возрождение национальной природы итальянской музыки. Его музыке присущ высокий этический строй и гуманистическая направленность, основанные на чутком претворении интонаций народной песни и грегорианского хора.

Пиццетти родился 20 сентября 1880 года в Парме, в семье преподавателя игры на фортепиано. В 1901 году окончил Пармскую консерваторию, затем несколько лет изучал курс истории музыки в Пармском университете. В процессе этих занятий он открыл для себя памятники итальянской музыки XV—XVIII веков, с особым вниманием изучив наследие староклассической итальянской полифонии и оперы XVII века. Интенсивную творческую деятельность Пиццетти сочетал с работой в музыкальных учебных заведениях. С 1901 по 1905 год он читает курс истории музыки в Пармской консерватории, с 1908 по 1924 год преподает гармонию и контрапункт в Музыкальном институте во Флоренции, который возглавляет в качестве директора с 1917 по 1924 год. С 1924 по 1936 год он является директором Консерватории имени Дж. Верди в Милане и с 1936 года, после смерти О. Респиги, возглавляет кафедру высшего курса композиции в Римской Академии св. Цецилии.

Всю свою жизнь, начиная с предвоенного десятилетия, Пиццетти был активным участником общественной музыкальной жизни Италии, живо откликался, часто в резко полемической форме, на злободневные проблемы развития музыки в Италии, выступая пламенным пропагандистом национальных основ и классических традиций. Значительное место в его литературном наследии занимают работы, посвященные исследованию различных проблем истории и теории музыки. В своей книге «Современные музыканты» («*Musicisti contemporanei*»), вышедшей в 1914 году почти одновременно с книгой Дж. Бастианелли, Пиццетти выступил с резкой критикой веристской оперы и опер Пуччини. Критика Пиццетти при всей односторонности и явной ошибочности в оценке Пуччини (вызванной непониманием социальной значимости театра Пуччини) имела и ряд верных положений. Пиццетти критиковал веристскую оперу за снижение этического начала, потерю связи с классическими традициями, своеобразный социальный космополитизм, бедность композиторской техники, за господство грубых, вульгарных эффектов, недостаточную ценность интонационного строя музыки, жанровое однообразие и схематизм музыкальной формы.

Проблему значения классического наследия для современного музыкального творчества Пиццетти постоянно затрагивал в ряде других своих статей и научных исследований, которые были собраны в таких сборниках, как «Италия и итальянцы XIX века» («L'Italia e gli Italiani del secolo XIX», 1930), а также «Критические интермеццо» («Intermezzi critici», 1921), в котором особенно выделяется очерк о В. Беллини. В таких трудах, как «Греческая музыка» (Рим, 1914), «Паганини» (Турин, 1940), «Музыка и драма» (Рим, 1945), «Итальянская музыка после 1880 г.» (Турин, 1946), а также в своих текстологических работах и комментариях к публикациям произведений В. Беллини, скрипичных сонат Ф. Верачини, 5-ти голосных мадригалов Джеммуальдо ди Веноза и других, в многотомном издании «Национальное собрание итальянской музыки», многие тома которого он редактировал, Пиццетти выступает интересным ученым, тонко раскрывая художественные ценности классического наследия итальянской музыки.

Сочетание в одном лице несомненно ярко одаренного композитора, чьи искания всегда отличались глубоким уважением к классическому наследию и высокому духовному строю музыки, пытливого ученого, внесшего серьезный вклад в исследование и популяризацию памятников старинной итальянской музыки и чуткого критика современной музыкальной жизни, противника модернистских влияний, привело к тому, что в 1920—1940 годах Пиццетти становится ведущей фигурой итальянской музыкальной жизни, художником, которого всячески выдвигает фашистский режим Муссолини, хотя в своей общественно-политической позиции и в своем творчестве Пиццетти никак не откликнулся на темы и идеи, выдвигаемые идеологическими органами режима Муссолини.

В творческом наследии Пиццетти ведущее значение имеет жанр музыкального театра, в котором композитору удалось найти свое направление, основанное на мастерском преломлении традиций итальянской оперной классики XVII—XVIII веков, полемически противопоставленное музыкальному театру Пуччини. Значительное место в его наследии принадлежит оркестровой и хоровой музыке, а также жанру вокальной лирики и камерно-ансамблевым произведениям. Существенную роль в творческих интересах Пиццетти играла музыка в драматическом театре, в основном связанная с постановками пьес его друга поэта Габриэля Д'Аннунцио.

В целом в творческих концепциях Пиццетти можно отчетливо уловить три тематических линии: религиозно-библейскую, античную и пасторально-пантеистическую. Эти три линии, проявившиеся уже в самом начале творчества композитора, резко противопоставили его творчество веристской обыденной тематике и сниженному бытовому лиризму, господствовавшему в итальянской музыке предвоенного времени.

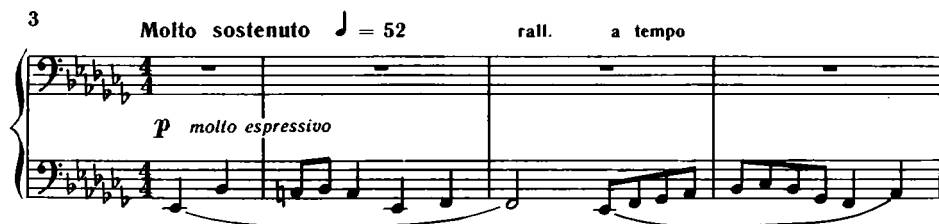
После первых самостоятельных опытов («Сабина», 1897; «Джульетта и Ромео», 1899; «Сид», 1902) Пиццетти, поддержанный издателем Сонцоньо, приходит к убеждению, что «драма и опера (лирика) являют собой разные начала», что возможности лирики (музыки) намного превышают возможности драмы. Отсюда его стремление вернуть оперному жанру ту лирическую силу воздействия, которой обладала классическая опера. С установлением для себя принципиальной позиции, Пиццетти, увлеченный символистским неопределенным, но возвышенным лиризмом драм Д'Аннунцио, делает попытки претворить в оперном жанре такие сюжеты, как «Сарданапал» Байрона, «Мазепа» (по «Полтаве» Пушкина), «Эней» по поэме Овидия. Все эти опыты не получили завершения. В 1905 году Пиццетти пишет музыку (танцы и хоры) к поэтической драме Д'Аннунцио «Корабль» («La Nave»), в которой поэт выразил националистические настроения определенной части итальянской

интеллигенции перед началом первой мировой войны. «Корабль» символизировал стремление Италии к мировому господству и в дальнейшем, как и все творчество Д'Аннунцио, был поднят на щит в атмосфере фашистской Италии. В музыке «Корабля» ярко проявился дар Пиццетти средствами чисто музыкального выражения (собственно музыкой) создавать атмосферу высокой эмоциональной патетики и возвышенности. С особенной силой это проявилось в его хорах, сила воздействия которых была основана на искусном претворении принципов полифонического письма. Новым оперным замыслом был избран «Ипполит» Еврипида, оставшийся, однако, нереализованным, ибо Д'Аннунцио, с которым в эти годы тесно сближается Пиццетти, работавший над драмой «Федра», сам предложил переработать свою драму в либретто одноименной оперы.

«Федра», над которой Пиццетти работал с 1912 по 1915 год в тесном контакте с Д'Аннунцио, была поставлена в Милане в «Ла Скала» 20 марта 1925 года (при участии С. Крушельницкой в заглавной партии). Премьера оперы принесла композитору большой успех и широкое признание. Опера заняла прочное место в репертуаре итальянских театров и вышла за пределы Италии. Вместе с тем нельзя не заметить, что либретто оперы страдает поэтическими длиннотами, сказывающимися на силе воздействия мелодического материала оперы. Оркестровое письмо «Федры», чутко отражающее все основные перипетии драмы и тонко поддерживающее вокальные монологи и ансамбли главных героев, отличается известной самостоятельностью симфонического развития; оркестровая партия пронизана мастерски развивающимися тематическими образованиями, красочна, но без тембровых излишеств и отмечена целостным чувством музыкальной формы. Сам Пиццетти не считал, что в «Федре» ему удалось полностью воплотить свой идеал оперного спектакля.

В 1914 году Пиццетти задумывает новую оперу — «Факел под кустом» («La Fiaccola sotto il moggio») по драме Д'Аннунцио. Однако через год он приходит к убеждению, что никогда не сможет осуществить свой оперный идеал, если будет следовать поэтической драматургии Д'Аннунцио и отказывается от этого замысла.

В процессе работы над «Федрой» Пиццетти пишет музыку к пьесе Д'Аннунцио «Пизанелла» (о девушке, с именем которой связано основание города Пизы). Премьера спектакля состоялась во Флоренции 5 ноября 1912 года \*. Из музыки к этой пьесе Пиццетти тогда же сделал оркестровую сюиту из 5 номеров («В королевстве Кипрском», «На моле в Фамагусте», «Замок жестокой королевы», «Танец ястреба» и «Танец благоуханной любви и смерти») \*\*. В примере 3 приводится фрагмент Прелюдии к III акту пьесы.



\* Партию Пизанеллы — декламация и танцы — исполняла Ида Рубинштейн. Постановка Вс. Мейерхольда. 11 июня 1913 года состоялась премьера в Париже в театре Шатле. Дирижер Э. Энгельбрехт. Хореография М. Фокина. Сценография Л. Бакста.

\*\* В 1954 г. Пиццетти создает новую редакцию «Пизанеллы» — мимико-хореографическое представление в I акте, 3-х картинах (по комедии Д'Аннунцио). Премьера состоялась 24 февраля 1955 г. в Риме.



Сохраняя тесные дружеские взаимоотношения с Д'Аннунцио, Пиццетти в своих оперных исканиях становится на самостоятельный путь. Человек большого пытливого ума, несомненно литературно одаренный, тонко чувствующий природу театра, Пиццетти на протяжении 1915—1916 годов напряженно работает над созданием либретто оперы «Дебора», которое положит в основу одноименной оперы. Пиццетти сочинял «Дебору» почти шесть лет, стремясь осуществить в этом произведении свой оперный идеал. Реализации замысла оперы (воплотившегося в одно из лучших произведений Пиццетти) предшествовало создание весьма примечательного сочинения — «Священного представления об Аврааме и Исааке» (текст Ф. Белкори), исполненного во Флоренции в 1917 году. В новой редакции, в которой разговорный текст ряда эпизодов был заменен вокальным распевом в духе различных форм речитатива и ламенто, произведение с большим успехом прозвучало в 1926 году в Турине, под управлением автора. В «Священном представлении» Пиццетти выступил и как зрелый, обладающий уже сложившимся стилем композитор (неоклассической направленности), и как большой ученый, тонко реконструирующий духовный пафос, жанр и художественную форму средневекового религиозного

театра. Несомненно это произведение дало толчок к той интенсивной работе ряда итальянских композиторов (Казелла, Малипьеро и др.) по реконструкции, расшифровке, публикации, изучению и пропаганде памятников староклассического итальянского искусства, которое представляется одним из самых ярких и ценных явлений итальянской музыкальной культуры 20-х—40-х годов.

Трудные годы конца войны и первых послевоенных лет Пиццетти, возглавляя в качестве директора Музыкальный институт во Флоренции, напряженно работает над партитурой «Деборы», которую заканчивает в июне 1921 года. Трехактная опера «Дебора и Иаиль» была поставлена в «Ла Скала» под управлением Тосканини 16 декабря 1922 года и прошла с большим успехом, несмотря на традиционно веристские вкусы публики. Основываясь на героико-эпическом эпизоде библии («Книга судей» — «Песнь Деборы»), Пиццетти придавал трактовке идеи и сюжета остро драматический, конфликтный характер, перевел эпическое повествование в борьбу больших человеческих страстей. Особенно драматизированы характеры Сизары и Иаиля, противопоставленные в своих драматических потрясениях непоколебимой, безжалостной пророчице и предводительнице иудеев Деборе. Острейшие конфликты главных героев мастерски вписаны в масштабные, полные могучего дыхания народные сцены. В едином симфоническом развитии в партитуре оперы дано сквозное развитие действия, включающее в себя четко оформленные частные структуры форм сольных и ансамблевых эпизодов и хоровых сцен. Это музыкально-драматическое решение единой симфонической композиции оперы полностью отвечает стремлениям Пиццетти трактовать оперу как жанр музыкального искусства, в котором в органичном синтезе (на основе музыки) слиты слово и драма и в котором вокально-инструментальное развитие сочетается в себе различные формы интонирования (от многообразных видов речитатива до высших форм вокального интонирования, придающих особо глубинный смысл и значение). Вокальная интонация, неразрывно связанная со словом, не является тенью, внешним отражением его смысла, а той сущностью, которую обретает распетое слово, произнесенное в моменты наибольшего душевного напряжения.

С появлением «Деборы и Иаиля» в итальянском музыкальном театре возродились на современной основе традиции героического оперного искусства прошлого, появилась опера высокого этического пафоса и борьбы страстей больших, могучих человеческих характеров, которых не было на итальянской оперной сцене после последних опер Верди. Музыкально-драматургическое решение, обретенное в партитуре «Деборы и Иаиля», Пиццетти положил в основу своих последующих оперных концепций. В 1922—1925 годах он пишет на собственное либретто двухактную оперу «Чужестранец», поставленную в Риме 9 апреля 1930 года, а в 1925—1926 годах сочиняет (также на собственное либретто) «драму» в трех актах «Фра Джерардо», поставленную в «Ла Скала» 16 мая 1928 года под управлением Тосканини. Вместе с «Деборой и Иаилем» эти две оперы образовали своеобразную оперную трилогию (оперный триптих), в которой (в различных сюжетах и конфликтах) утверждается общая для трилогии идея искупления человеческого бытия любовью.

Последние две оперы были созданы в Милане, куда Пиццетти после назначения на пост директора Миланской консерватории переехал в 1924 году.

В 30-е—40-е годы (до окончания второй мировой войны) непосредственно творческая интенсивность Пиццетти несколько снижается, чему причиной являются многочисленные руководящие посты, которые он занимает в эти годы (включая пост президента Академии св. Цецилии в Риме). К числу наиболее значительных музыкально-сценических произведений 30-х годов нужно

отнести музыку (симфонические и хоровые эпизоды) к трагедии Софокла «Трахинянки» к постановке трагедии в Греческом театре в Сиракузах (1932—1933), симфоническую и хоровую музыку к постановке «Представления о святой Уливе» (текст К. д'Эррико) — опыт реконструкции средневековой мистерии. Премьера под руководством автора состоялась во Флоренции в монастыре св. Креста 3 июня 1933 года.

В 1931—1935 годах Пиццетти напряженно работает над драмой «Орсеоло». Премьера состоялась во Флоренции под управлением Т. Серафина. В 1935 году Пиццетти сочиняет музыку (симфонические и хоровые эпизоды) для спектакля «Всеафинское празднество» («La Festa della Panatenee»), поставленного в Греческом театре в Пестуме.

Последним произведением Пиццетти предвоенного периода была музыка к комедии Шекспира «Как вам это понравится» (1935).

После войны активность Пиццетти в музыкально-театральных жанрах вновь повышается. Упомянем основные произведения: в 1943 году он пишет оперу «Час» («L'Oro»), в 1947 году — оперу «Ванна Лупа» («Vanna Lupa»), в 1950 году — «Ифигению» (исполненную по флорентинскому радио), в 1952 году — «Калиостро» (также на радио), в 1953 году — «Дочь Иаира» (пасторальная трагедия по драме Д'Аннунцио). В 1957 году престарелый мастер пишет оперу по «Убийству в соборе» Т. С. Эллиота под тем же названием, в 1964 году — трагедию «Клитемнестра». Судя по отзывам итальянской критики, во всех этих произведениях Пиццетти оттачивает и совершенствует принципы музыкальной драматургии, выработанные в процессе создания «Деборы и Иаила». По времени своего создания и постановки все они выходят за грани рассматриваемого в данных очерках периода.

Вклад, внесенный Пиццетти в развитие итальянского оперного театра 1920—1930 годов, несомненно значителен. В лучших своих произведениях композитор на современной основе возродил классические традиции итальянской оперы, вывел оперное письмо из инерции и односторонности веристских штампов (что стремился сделать также и Пуччини в своем «Триптихе» и особенно в «Турандот»), вернул итальянской опере идейные концепции высокого этического значения, наконец наделил оперную драматургию подлинно симфоническим развитием.

В начале 20-х годов музыкальное письмо Пиццетти приобретает характерные черты, которые видоизменяясь в частностях и деталях, в последующие годы оказываются довольно стабильными. Прежде всего музыку Пиццетти отличает яркая ладотональная основа (традиционный мажоро-минор, непрерывно обогащаемый выразительными ладовыми элементами грегорианского хора и крестьянской народной песенности), придающая мелодике, музыке в целом своеобразный колорит глубинной устойчивости. Мелодическое начало, главенствующее в музыке Пиццетти, позволило композитору органично переосмыслить на современной основе принципы классического итальянского полифонического письма. Гармония в произведениях Пиццетти не отличается особенными новациями, скорее скупа и традиционна. Но благодаря мастерскому полифоническому письму в музыке Пиццетти часто возникают своеобразные, суровые и подчас терпкие созвучия (аккордовые комплексы), тающие в себе импульс превращения гармонической ткани в полифоническую. Примечательная острота музыки Пиццетти — богатство и разнообразие метроритмической организации, своими корнями уходящие в классическое наследие, и тонкое претворение народно-песенной и танцевальной основы. Музыка Пиццетти отличается тематической определенностью и многообразием тематического развития. Безусловным достоинством Пиццетти является присущее ему чувство формы целого. Он умеет гибко и разнообразно использовать



различные типы музыкальной формы в соответствии с характером образа. Музыка Пиццетти свободна от внешней изобразительности, программной описательности и импрессионистской звукописи, ее основная сила в интонационной выразительности, в тоне, в самом звуке. Даже пасторально-пантеистические темы воплощаются в его музыке как выражение чувства, а не изображение образа.

Пиццетти одним из первых в Италии сумел возродить специфическое различие между вокальным, хоровым и инструментальным музыкальным письмом. Органичное возрождение на современной основе характерных черт итальянского инструментализма в зрелый период отчетливо ощутимо не только в его симфонических и камерно-инструментальных произведениях, но и в оркестровой партии его оперных партитур.

Этически возвышенная (часто на религиозной основе), обобщенная идейная сущность основных творческих концепций Пиццетти, его опора на наследие староклассической итальянской музыки, стремление оградить, уберечь музыкальное письмо от внемузыкальных факторов, постоянно владевшее композитором желание возродить в своей музыке подлинно национальные черты и особенности, строгая организованность композиторского мышления и культура высокого профессионализма — все это позволяет видеть в Пиццетти одного из лидеров итальянского музыкального неоклассицизма 20-х—30-х годов.

Все сказанное выше можно полностью отнести к зрелым произведениям Пиццетти в других жанрах. Наиболее значительными хоровыми произведениями Пиццетти являются: «Ламенто» (текст П. Б. Шелли) для четырех мужских голосов (1920), Реквием а капелла (1922), «Последняя охота короля Губерта» для хора и оркестра (1930), «Из глубины зываю» (1938) для семи смешанных голосов а капелла, Эпиталама — кантата для солистов, хора и оркестра на текст Катулла (1939—1940), «Три сочинения для хора» на духовные тексты (1942—1943). Во всех своих хоровых произведениях Пиццетти проявляет оригинальное мастерство полифонического письма и тонкое чувство вокальности, свободной от веристских штампов.

Примечательна камерная вокальная лирика Пиццетти, отмеченная серьезностью, глубиной чувства, нередко окрашенная в суровые и даже горькие тона. К лучшим произведениям в этом жанре нужно отнести «Три сонета Петрарки» (1922), «Пять песен» («Cinque liriche per canto et piccola orchestra», 1932—1933), «Трагические сонеты» (1944) на тексты А. Цербини и другие.

Значителен вклад, внесенный Пиццетти в новую итальянскую симфоническую и камерно-инструментальную музыку. К числу произведений, отмеченных чисто инструментальным мышлением и самобытностью оркестрового письма, относятся: «Огненная симфония» (1914) к фильму «Кабирия» по Д'Аннунцио, «Летний концерт» («Concerto dell'Estate», 1928), «Венецианское рондо» (1930), получившие жизнь не только на концертной эстраде, но и в хореографии, Симфония ля мажор (1940), сюита «Всеафинское празднество», Концерт для фортепиано и оркестра «Песни давнего времени» («Canti della stagione alta», 1933), Скрипичный концерт (1944), Виолончельный концерт (1934), «Песня об утраченных ценностях» для оркестра («Canzone di beni perduti», 1950), «Прелюдия к другому дню» («Preludio a un altro giorno», 1951). Среди небольшого числа камерных ансамблей Пиццетти отметим Второй струнный квартет ре мажор (1933).

## ДЖАН ФРАНЧЕСКО МАЛИПЬЕРО

(1882—1973)

Своеобразной оказалась судьба и творческая деятельность одного из активнейших участников борьбы за обновление и воскрешение в современной итальянской музыке классических традиций Джан Франческо Малипьеро, прожившего на редкость долгую жизнь и оставившего огромное и многообразное наследие — композиторское, научное и литературно-критическое. Сейчас возможно дать только самое общее истолкование особенностей его творческого пути, в процессе которого «нить Ариадны» (как он назвал свой последний сборник статей) не раз ускользала из рук композитора, заставляя его блуждать в запутанных лабиринтах современных исканий творческой мысли. Но не подлежит сомнению, что вклад Малипьеро в сложный и трудный путь развития итальянской музыки 1920—1940 годов значителен и заслуживает глубокого уважения. Вся направленность его творческих устремлений, отмеченная чертами горького пессимизма и трагичности, носила отчетливо гуманистический характер и отличалась последовательным остро критическим неприятием современной действительности (в первую очередь итальянской) — буржуазного общества эпохи империализма.

Позиция художника, не нашедшего положительных идеалов в современном ему обществе, рано увела Малипьеро в восторженное созерцание великого художественного наследия далекого прошлого (XVI—XVII вв.). Мудрое постижение духовной сущности этого наследия, рожденного своим временем, привело его к пониманию невозможности вернуть прошлое, реконструировать его на современной основе, а следствием этого горького вывода явилась пронизывающая все творчество композитора трагическая ирония, часто оборачивающаяся мрачным гротеском или зловещей призрачностью ирреальности человеческого бытия и мироздания. Не случайна такая близкая духовная связь искусства Малипьеро с одним из самых трагических итальянских писателей — Луиджи Пиранделло, с которым его связывала большая творческая дружба. Всю жизнь Малипьеро занимал независимую позицию, оставаясь в стороне от всех начинаний фашизма в области культуры и искусства. Человек гордого, независимого характера, он никогда не писал ничего для успеха, не стремился личной концертной деятельностью завоевать широкую популярность. Вместе с тем его связывала тесная дружба и с А. Казеллой, и с М. де Фальей, и с П. Казальсом и многими другими европейскими музыкантами, которые глубоко уважали его независимую позицию.

Подобно А. Казелле, Малипьеро — художник четко выраженного интеллектуального склада, которому чужда непосредственная, обыденная эмоциональная реакция и который за всеми внешними, чувственно-конкретными проявлениями жизни, истории, природы ищет глубинный философский подтекст. Человек большой гуманитарной культуры, широких и разносторонних духовных интересов, сочетавший в себе талант художника, ученого и мыслителя — Малипьеро прошел долгий и сложный творческий путь.

Малипьеро родился в Венеции 16 марта 1882 года в семье пианиста Луиджи Малипьеро, сына композитора Франческо Малипьеро, который в 50-х годах XIX века некоторое время считался соперником Верди. В числе его предков был один из дождей Венеции. Малипьеро вырос и воспитался в семье с широкими музыкальными интересами, его оба брата также были музыкантами — скрипачом и виолончелистом. Начав заниматься музыкой с шести лет (игра на скрипке), в одиннадцатилетнем возрасте Франческо вместе с отцом посещает Триест, Берлин и Вену. Год он живет в Вене, занимаясь гармонией в Венской консерватории. В 1889 году он возвращается в Венецию, где заканчивает лицей имени Б. Марчелло, а затем консерваторию в Болонье. Его учителем и в Венеции и в Болонье был композитор и органист Э. Босси.

За годы своего пребывания в Германии и Австрии Малипьеро вынес глубокие впечатления от немецкой и австрийской музыки, особенно инструментальной, которые были усилены и закреплены исполнением в Италии «Мейстерзингеров» Вагнера, ошеломивших молодого музыканта богатством и силой чисто музыкального выражения. Большое воздействие на творческую судьбу Малипьеро оказало открытие в Марсианской библиотеке в Венеции музыкальных рукописей итальянских композиторов XVII—XVIII веков, с которыми он ознакомился (будучи вторым по порядку их читателем) в августе 1902 года. Малипьеро был потрясен тем, что он обнаружил в партитурах К. Монтеверди, Ф. Кавалли, А. Скарлатти, и с этого момента его композиторская работа на всю жизнь сочетается сначала с благоговейным изучением и расшифровкой давно забытых нотных манускриптов, а затем с научной подготовкой памятников старинной итальянской музыки к изданию, среди которых будет монументальная публикация полного собрания сочинений К. Монтеверди, завершенная в 1942 году.

Окончив в 1904 году Болонскую консерваторию, Малипьеро после Э. Босси некоторое время занимается с А. Смарежья. Записывая под диктовку произведения ослепшего композитора (включая оркестровые и оперные партитуры), Малипьеро усваивал профессиональные советы искушенного мастера. Таким образом, в первые годы XX века Малипьеро находится под сильным влиянием австро-немецкой позднеромантической музыки (Вагнер, Рeger) и одновременно творчески осмысляет национальное духовное и художественное своеобразие старинной итальянской музыки. К этому в начале 1910 годов добавляются (вытесняя воздействие немецкой музыки) впечатления от новаторских открытий Дебюсси и Равеля, с которыми он знакомится при посещении Парижа. За время пребывания в Париже Малипьеро сближается с рядом молодых французских музыкантов (М. Равелем, Р. Виньесом, Ж. Роже-Дюкасом и другими). В эпоху парижских премьер «Дафниса и Хлои», «Петрушки» и «Весны священной» Малипьеро знакомится с М. де Фальей и И. Стравинским.

Именно в предвоенные годы завершается формирование Малипьеро как художника, ищущего свой самостоятельный путь, причем нужно заметить, что в становлении творческой индивидуальности Малипьеро трудно говорить о воздействии учителя (наставника). Решающую роль сыграло другое — Малипьеро, именно в силу независимости своего характера был до конца своих дней автодидактом, умевшим учиться и на достижениях современников, и на классическом наследии. При очень многих общих чертах с индивидуальностью А. Казеллы Малипьеро отличается от него тем, что личная исполнительская деятельность, столь важная для Казеллы, не являлась для него показательной. Будучи отличным исполнителем-профессионалом, он не жил, подобно Казелле, исключительно исполнительскими интересами. Зато уже в предвоенные годы

научно-литературная деятельность Малипьеро (проявившаяся сначала в достаточно острых и парадоксальных статьях по проблемам современного и классического искусства) сразу же привлекла к себе внимание серьезностью и глубиной суждений.

До 1921 года, когда медленно завоеванное признание Малипьеро принесло ему приглашение на должность профессора класса композиции Пармской консерватории (в которой он проработал до 1924 г.), он занимается только творчеством и изучением старых мастеров. К основным произведениям предвоенного периода относятся ряд утонченных фортепианных циклов: «Маленькие лунные поэмы» («Poemetti lunasi», 1913), «Осенние прелюдии» («Preludi autunnoli», 1914), «Азоланские поэмы» («Poemi Azolani», 1916), хрупкие по звучанию и отмеченные чертами душевной надломленности и ностальгии. Близки к этим фортепианным произведениям «Сонеты феи» («I Sonetti della fate», 1914) для голоса с фортепиано. Крупными сочинениями предвоенного периода являются «Героическая симфония» («Sinfonia eroica», 1905), «Симфония моря» («Sinfonia del Mare», 1906) и «Симфония молчания и смерти» («Sinfonia del Silenzio e della Morte», 1910).

В этих произведениях отчетливо ощущается стремление итальянского композитора овладеть жанром австро-немецкой симфонии. Но эти опыты нельзя признать удачными. Масштабы большой симфонической формы и в дальнейшем не были сильной стороной Малипьеро. С точки зрения общей идейной концепции в творческой эволюции композитора представляет несомненный интерес «Симфония молчания и смерти», в которой впервые нашли воплощение пессимистические мотивы творчества композитора. Нужно также отметить, что во всех этих произведениях отчетливо проявилась характерная для композитора черта — значительная роль мелодического начала. В то же время в оркестрово-тембровой стороне музыкального письма ощущается своеобразный сплав приемов импрессионистской оркестровки и оркестровых эффектов Р. Штрауса. Примечательно, что после окончания «Симфонии молчания и смерти» Малипьеро отказывается от намерения перенести на итальянскую почву принципы австро-немецкого симфонизма и круто изменяет направление своих творческих исканий.

Произведением, с которого композитор начал отсчет своим оригинальным сочинениям, является симфонический цикл в свободной (не канонической) форме «Зарисовки с натуры» («Impressioni dal vero»), название которого может быть точнее следовало бы переводить как «Картинки с натуры». За первыми «Картинками с натуры»\*, написанными в 1910—1911 годах, последовали в 1914—1915 годах «Картинки с натуры II»\*\* и, наконец, в 1921—1922 годах «Картинки с натуры III»\*\*\*. Эти три произведения образовали своеобразный симфонический цикл, не имевший авторской программы, отличающийся мастерски дифференцированным оркестровым письмом и полный сложных, интеллектуально утонченных контрастных настроений от почти ирреальных видений возвышенного гармонического идеала до образов соблазна и зла, скрытого под различными личинами пристойности. Пытливая мысль композитора в 20-е—30-е годы чутко откликается и переосмысляет духовные устремления экспрессионизма и сюрреализма, неоклассические устремления И. Стравинского и обостренный психологизм нововенской школы. Все эти впечатления переплавляются в искусстве Малипьеро в типичное итальянское явление, отражающее в индивидуальной, лишь Малипьеро присущей творческой манере

\* «Жизнь птиц»: «Черноголовка», «Дятел», «Сова».

\*\* «Беседа колоколов», «Кипарисы и ветер», «Деревенское веселье».

\*\*\* «Праздник в Чертовой долине», «Петухи», «Тарантелла на острове Капри».

тот глубокий духовный кризис, которым была поражена значительная часть итальянской интеллигенции в годы господства в Италии диктатуры Муссолини.

Необычайно возрастает творческая плодovitость Малипьеро, равно как разнообразие избираемой тематики, в которой на первый взгляд трудно уловить какую-то последовательность. Замечательная творческая одаренность художника, сочетавшаяся с острым критически настроенным по отношению к современности интеллектом, присущая ему, по выражению Л. Песталотци, «подлинно возрожденческая творческая продуктивность» породили необычную для XX века интенсивность (количественную множественность) композиторской работы. В процессе ее возникали, сменяя друг друга, различные по жанру и решению произведения, каждое из которых запечатлевало образ или идею, возникшую в данный миг в сознании художника, окрашенную в зависимости от субъективной ассоциации и интеллектуальной аналогии в те или иные психологически обостренные тона душевной просветленности, горького разочарования или злого гротеска. Глубокий знаток и почитатель великого наследия итальянской классической музыки, Малипьеро предельно остро ощущал невозможность возрождения классических идеалов искусства в современной действительности послевоенной Италии. Отсюда в его зрелом творчестве в столь характерном для Малипьеро обращении к темам и образам староклассического искусства, к образам итальянской природы («Азоланские поэмы» и т. д.), всегда проявляется своеобразный духовный релятивизм, ощущение нереальности, призрачности существующего, возникают образы прекрасных масок, за которыми скрывается тлен, разрушение или жуткий оскал смерти, побеждающей жизнь, великие руины прошлого на фоне современного убожества и духовной нищеты.

Во всем причудливом, часто контрастным смещении тематики, образов и художественных решений творчества Малипьеро, в сложном переплетении в авторском почерке тонкого переосмысления классических традиций и экспериментальных поисков средств и приемов современного музыкального письма, с начала 20-х годов и до конца жизни композитора проступает одна устойчивая черта — борьба за овладение стилем письма, глубоко национального по своей сущности и природе, универсального, свободного от традиционной оперной односторонности и бытовых вульгаризмов веризма, стилем, в котором в органическом единстве переплетаются интонации, жанры и формы народного искусства с классическими достижениями многовековой профессиональной музыкальной культуры Италии, и в то же время современного, свободного от архаизма и стилизаторства.

Все особенности стилистических исканий и решений Малипьеро 20-х—30-х годов прослеживаются на его произведениях этого периода.

Среди симфонических произведений особенно выделяются оркестровая сюита «Чимарозиана» (1922), полные затаенной тревоги и глубокой печали «Паузы молчания» (1923), загадочные по психологическому подтексту «Вариации без темы» (1924), Ричеркары и «Выдумки» («Ritrovati») для 11 инструментов (1925—1926), Концерты для оркестра (1931), Скрипичный концерт (1932), Первая симфония (1933), «Элегическая симфония» (1936), Первый и Второй фортепианные концерты (1934—1937), Концерт а тре для фортепианного трио и оркестра (1938), «Симфония колоколов» (Sinfonia della campane, 1945) и отразившая тяжелые впечатления закончившейся второй мировой войны «Симфония-поминовение» («In memoria», 1946). Последующее значительное по объему симфоническое творчество Малипьеро относится уже к послевоенному периоду и о нем пойдет речь ниже.

Музыкальный язык Малипьеро отличается мелодической яркостью, чет-

костью тематических структур, изобретательностью тематического развития и разнообразием полифонических приемов, искусным смешением элементов симфонической фрески с изощренным камерно-ансамблевым письмом (что проявляется и в первом, и во втором случаях в свободном от нормативов формировании инструментальных составов), богатством тембров (от сочной, почти импрессионистской колористичности до суровых, тембрально однородных решений и даже жесткой, аскетичной графичности), призванных, по мысли Малипьеро, выражать в чистой инструментальной музыке невыразимое словами. И вместе с тем нельзя не отметить, что в масштабах избранной большой формы Малипьеро не удается достичь гармонического равновесия между интонационно-тематическим развитием, процессом почти калейдоскопической смены зыбких, контрастных, подчас почти неуловимых нюансов и оттенков чувства и формой целого. Отсюда наибольшие удачи в малой форме, отсюда длинноты, чрезмерная затянутость изложения в крупных, масштабных формах. А самое главное — глубокое, взволнованное воплощение сложных, трудных и противоречивых мыслей и чувств, рожденных как непосредственным откликом, так и сложными интеллектуальными ассоциациями (своего рода движение «потока сознания»), дисциплинировано не четкой концепцией целого, общей идеей, а той или иной доминантой творческого суждения.

За художественными образами симфонической музыки Малипьеро, передающими, как было выше сказано, то, что лежит за пределами выражения словом или кистью живописца, встает мир бесконечной изменчивости и неустойчивости, в котором реальность видится миражом, а мираж воспринимается как реальность, мир, в котором маска — личина достоверной реальности. И в этом можно ощутить крушение устойчивых ценностей, трагическую глубину и силу духовного кризиса, в котором находился Малипьеро всю свою жизнь. Его творчество гротескно отражает действительность, исполненную острейших социальных конфликтов и бесчеловечности. Не принимая современности, социального устройства Италии Муссолини, Малипьеро — художник и мыслитель — нашел для себя выход в сфере искусства, подменив рожденные горьким чувством и мучительной борьбой мысли художественными образами, их эстетической прелестью — реалистическую картину мира.

Родственные стилистические черты мы находим в музыкально-театральном творчестве Малипьеро, которому он, начиная с 20-х годов, уделял не меньше внимания, чем симфоническому. В большинстве своих сценических произведений Малипьеро, подобно Вагнеру, сам выступает в качестве либреттиста.

Первым значительным музыкально-сценическим произведением Малипьеро, в котором он ищет новое решение оперной формы, явилась трилогия «Орфеиды» \*. Ее составляют: Пролог «Смерть масок» («La Morte delle Maschere», 1922), «Семь канцон» («Sette Canzoni», 1918—1919) и Эпилог «Орфей, или Восьмая канцона» («Orfeo ovvero l'ottava canzone», 1921).

«Семь канцон» — центральная часть триптиха — была написана ранее других и поставлена в 1920 году в Париже в «Гранд-Опера». Затем Малипьеро дополнил «Семь канцон» сначала Эпилогом, а затем Прологом. Премьера «Орфеид» состоялась в Дюссельдорфе в 1955 году.

В Предисловии к партитуре своих «Орфеид» Малипьеро так поясняет создание своей трилогии:

---

\* «Орфеидам» предшествовали три ранние оперы: «Елена и Фульдано» (1910) и «Каносса» (1911), уничтоженные автором, а также «Сон на закате осенью» (1913), оставшаяся в рукописи.

#### «ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

„Орфеиды“ не цикл из трех одноактных опер, но одна опера в трех частях. II часть („Семь канцон“) и III часть („Орфей, или Восьмая канцона“) были задуманы первыми и могут, разумеется, сохранять известную самостоятельность. Тем не менее не следует рассматривать „Смерть Масок“ (I часть) как искусственное добавление. Идеи замыслов причудливы и если „Смерть Масок“, объединяющая все три части, и родилась последней, это не делает „Орфеиды“ менее органичным целым и не дает права их дробить».

«Орфеиды» пронизаны духом символики, аллегории и гротескными преувеличениями, часто носящими трагический характер. Это в иносказательной форме размышления о смысле и содержании искусства и его месте в общественной жизни.

В Прологе (см. пример 4) — «Смерть Масок» — на пустой сцене один за другим появляются традиционные герои комедии дель арте: Бригелла, Арлекин, ученый доктор Баланцон, капитан Спавента, Панталоне, Тарталья и Пульчинелла. Каждый из них поочередно в монологе то ариозного, то песенного склада прославляет себя, свою профессию и свои похождения. Внезапно появляется фигура в красном плаще и чудовищной маске. Она сгребает всех героев комедии дель арте и запирает их в большой стенной шкаф, затем срывает маску и плащ и оказывается Орфеем в тунике и с лирой. Орфей изгнал героев комедии дель арте, отживших свое; теперь на сцене нужны новые герои из повседневной реальности. В речитативе Орфей приглашает и приветствует поочередно входящих рожденных жизнью героев «Семи канцон», окружающих его, и представляет их публике.

#### 4 Allegro, ma non troppo mosso

The musical score is for a piece titled "4 Allegro, ma non troppo mosso". It is written for piano and voice. The score is divided into three systems. The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff, followed by a vocal line with a trill (tr) and a fermata (8). The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with a trill (tr) and a fermata (8). The third system shows the piano accompaniment and the vocal line with a trill (tr) and a fermata (8).

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first five systems each contain a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The piece concludes with a tempo change to "Un poco meno mosso".

The first system shows a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a steady accompaniment in the left hand. The second system features a trill in the right hand and a triplet in the left. The third system includes a trill in the right hand and a triplet in the left. The fourth system shows a triplet in the right hand and a triplet in the left. The fifth system features a triplet in the right hand and a triplet in the left. The sixth system includes a triplet in the right hand and a triplet in the left.

The tempo change "Un poco meno mosso" is indicated at the beginning of the sixth system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings.



Малипьеро дал «Семи канцонам» подзаголовок — «Семь драматических выражений» («Sette espressioni drammatiche»). Это короткие театрализованные сцены для голосов и оркестра (состав исполнителей в каждой сцене новый) — цепь своеобразных оперных миниатюр на старинные тексты XIV, XV, XVI веков в редакции композитора. Чередование канцон построено на резкой смене беспощадно обнаженно-реальных столкновений жизненных контрастов, наделенных символическим смыслом:

1. «Бродяга». Бродячий уличный певец поет под аккомпанемент слепого любовную песню, обращая ее к жене слепого, соблазняет ее и уводит, бросив на произвол судьбы беспомощного слепца.

2. «Вечерня». Благодное пение и чтение молитв монахом в церкви — лишь лицемерная личина, скрывающая холодное равнодушие к горю ищущей в молитве утешения женщины.

3. «Возвращение». Мать оплакивает погибшего в походе сына, сходит с ума от отчаяния и не узнает сына, живым вернувшегося к ней.

4. «Пьяница». Пьяный поет под чужой дверью и без вины принимает побои ревнивого мужа.

5. «Серенада». Влюбленный поет серенаду под окном дома, где отпевают покойницу, мать его любимой (см. пример 5).

5 L' innamorato

**Più mosso, ma non troppo**

Ac\_ qua, vi\_ ci\_ ni,

che nel mio co\_ re ar\_ do ve\_ ni\_ te, soc\_ cor\_

*simile*

re te\_lo per Di\_o! Che c'è ve\_nu to A\_mor col

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "\_re te\_lo per Di\_o! Che c'è ve\_nu to A\_mor col". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

suo sten\_dar do, che ha mes\_so a fuo\_co e fiam\_ma lo

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "suo sten\_dar do, che ha mes\_so a fuo\_co e fiam\_ma lo". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The music continues in the same key and time signature.

cor mio\_o, du\_bi\_to che l'a\_ju\_to non

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "cor mio\_o, du\_bi\_to che l'a\_ju\_to non". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The music continues in the same key and time signature.

si - a tar - do, sen - to - mi - con - su - ma - re, ohi

me, oh Di - - - - - o!

Le donne  
**Meno mosso**

22  
De - pro - fun - dis cla - ma - vit ad te Do mi - ne, Do - mi - ne exau - de vo - cem me - am.

19  
Fiant au - res - tue in - ten - den - tes in vo - cem de - pre - ca - tio - nis me - ae



6. «Звонарь». Звонарь сзывает набатным звоном на пожар и грубо глумится над бедствием испуганной толпы, распевая бесстыдную песню.

7. «Утро покаяния». Утро покаянного понедельника, начало поста, после ночи веселого карнавала, — маски, опьяненные весельем и любовными играми, встречаются с процессией кающихся и катафалком Смерти.

Трагический замысел «Канцон» несет на себе отпечаток воздействия «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Для Малипiero жизнь — мираж, полный жутких контрастов, гримас и горького гротеска. В основе бытия лежит трагическая нелепость, то грубая, то смешная. Нет логики и смысла в водовороте сменяющихся событий, окружающих человека, несущих ему мимолетные радости и большие разочарования, страдания и смерть.

«Орфей, или Восьмая канцона» носит обобщенный, символично-аллегорический характер, в котором причудливо сплетаются миф и разные срезы истории. В нем вскрывается, без иллюзий, истинная роль искусства в жизни общества и отношение к нему как к более или менее занимательной забаве. Это не может изменить даже сам Орфей — олицетворение высокого искусства прошлого, хотя он и пытается убедить публику в этической значимости искусства. На сцене выделено несколько игровых площадок. Три из них заняты публикой разных слоев: придворными во главе с королем и королевой в костюмах XVIII века, учеными мужами в париках и детьми из простонародья. На центральной площадке разыгрывается марионетками пародия на античную трагедию, в которой участвуют Нерон (его изображает живой актер-певец), его мать Агриппина, пытающаяся обуздать кровавые причуды сына, и палач, осуществляющий казнь Агриппины по приказу Нерона, которому надоели нравоучения матери. В монологах Нерона разоблачается жестокий произвол капризного, вздорного властителя, лицемера и самодура, его упоение безудержными проявлениями своей власти, безнаказанностью преступлений. Упиваясь властью, он приказывает казнить тысячи рабов, убить мать и зажечь Рим как праздничный факел.

Зрители на сцене реагируют на представление по-разному. Придворные равнодушно взирают, скучают и развлекаются чтением мадригалов и флиртом; ученые парики бессильно и втихомолку возмущаются и осуждают действия Нерона с позиций ходячей морали; дети и толпа увлеченно развлекаются действием и тирадами Нерона, приветствуя актеров. После последнего разоблачительного монолога Нерона, вызвавшего всеобщее возмущение, и картины горящего Рима на заднем плане, на три площадки опускается занавес, и на первый план выступает Орфей с лирой, но в костюме паяца. Его длительным монологом, обращенным в публику, завершается опера. Он скорбит о равнодушии или бездушии толпы, потерявшей уважение к искусству, но верит, что пока жива природа, приобщающая человека к добру и красоте, пока нетленно

прекрасное искусство прошлого, найдутся и объединятся истинные ценители высокого искусства, носителя подлинного гуманизма.

«Орфеиды» — это своеобразное выражение растерянности художника перед натиском подавляющих его негативных событий действительности (фашистский переворот, война, упадок морали, социальные конфликты), но еще не потерявшего веру в весомость гуманистических ценностей, главным носителем которых было и остается искусство.

Источники вокального языка «Орфеид» очень широки и разнородны. От разговорной речевой интонации до грегорианской просодии и оперного речитатива; от народной, многообразно окрашенной песенности до патетики ариозных кантилен. Но преобладает в вокальном мелосе декламационность, обостренная экспрессивность в произнесении слова. Недаром и в дальнейшем идеалом единства слова и мелоса для Малипьеро останутся отечественный Монтеверди и иноземный Мусоргский. Не менее разнообразно и звучание партитуры в целом, окрашенное диссонантными полиладовыми и политональными, а порой и атональными, комплексами, при сохранении, однако, ведущего значения тональной опоры путем разнообразных по фактуре остинатных движений.

За трилогией «Орфеиды» последовали «Три комедии Гольдони». В эту трилогию, основанную на свободной переработке Малипьеро мотивов комедий Гольдони, вошли: «Кофейная лавка», «Сьор Тодеро Бронтоло» и «Кьоджинские перепалки», написанные в 1923 году.

Вслед за «Филомелой и околдованным» (1925) и «Мерлином, органным мастером» (1927), Малипьеро пишет третью музыкально-сценическую трилогию «Тайна Венеции», состоящую из «Аквилейского орла» (1929), «Мнимого арлекина» (1927) и «Воронов святого Марка» (1929). Эти произведения написаны композитором на собственное либретто. Примечательно, что последняя часть — «Вороны святого Марка» — решена в виде пантомимы, без вокальных эпизодов.

За названными выше музыкально-сценическими произведениями, которые были, как правило, крайне разноречиво встречены в Италии, но одновременно с успехом и серьезными критическими откликами поставлены на ряде европейских сцен, Малипьеро в 1930 году пишет оперу «Ночной хоровод», в 1933 году «Притчу о подмененном сыне» (либретто Л. Пиранделло), в 1935 году оперу «Юлий Цезарь» (Шекспир), в 1938 году — «Антоний и Клеопатра» (Шекспир), «Гекуба» (1939), «Жизнь это сон» (1940), «Каприччио Калло» (1942), «Веселая компания» (1943).

Особого упоминания заслуживает «Притча о подмененном сыне» на либретто Л. Пиранделло, написанная в 1933 году и поставленная сначала в Брауншвейге в Германии, а затем в 1934 году в Риме. Премьера в Риме вызвала скандал, в который вмешался сам папа Пий XI, обвинив авторов в безнравственности, а Муссолини принял социально-обличительные намеки, содержащиеся в тексте и отдельных ситуациях, за личное оскорбление. Исполнение оперы было запрещено, хотя она и ставилась неоднократно за пределами Италии.

Основной мотив оперы напоминает отправную ситуацию общеизвестного романа М. Твена «Принц и нищий». Принц и крестьянский сын меняются платьем и вследствие этого попадают каждый в чуждую ему среду, где ведут себя соответственно своей натуре и воспитанию. Действие строится на смешении планов реальности и вымысла, на скрещении гротеска и трагизма. Претензии принца встречают грубые издевательства окружающих его городских низов, а грубые и глупые выходки туповатого парня, возмнившего себя принцем, подобострастно принимаются придворной кликой как проявление независимой воли будущего монарха.

Существенное место отводится изображению среды. Так I действие пропитано издевкой над королевской властью, придворным бытом, аристократическими претензиями и предрассудками. II акт — это натуралистическое с изрядной долей юмора изображение портовой таверны, в которую попадает принц. В III акте, не без насилия над правдоподобием, герои возвращаются «на свои места». В «Притче» нашло, пусть в иносказательной форме, но достаточно явственно, критическое отношение как Пиранделло, так и Малипьеро, к тоталитарному режиму Муссолини, что не могло не сказаться на отношении господствующих кругов к Малипьеро.

Новый этап в оперном творчестве Малипьеро начался уже после окончания второй мировой войны, когда он последовательно пишет такие музыкально-сценические произведения, как «Небесные и адские миры» (1948—1949), «Блудный сын» (1953), «Бал» («Il Festino», 1954), «Донна Уррака» (1954), «Капитан СпаVENTO» (1956), «Плененная Венера» (1957) и, замкнувшие его творческий путь, такие выдающиеся (по отзывам итальянских музыковедов) произведения, как «Один из десяти» и «Дон-Жуан».

Сравнительно незначительное место занимает в творчестве Малипьеро жанр балета. Им написаны балеты: «Маскарад плененных принцесс» (1919); симфоническая драма для танцовщицы, баритона, хора и оркестра «Пантеа» (1919, поставлена в Вене в 1949 г.); «Страдивари. Фантазия об инструменте, который танцует» (1948, поставлена в Дортмунде в 1958 г.); «Новый мир» (1941).

Трудно, почти невозможно, уловить какую-то закономерность в калейдоскопической смене сюжетов и тем, которые были избраны композитором для создания своих музыкально-сценических произведений. Вдумавшись в эти сюжеты, понимаешь, что в них присутствует либо беспощадное разоблачение любых масок, личин и иллюзий, обнажение истины, какой бы неприглядной и страшной она не оказалась, либо утверждение горькой, пессимистической идеи о бренности всего земного — величия, славы, любви, верности. Это по-своему находит подтверждение в словах композитора, сказанных по поводу «Къёджинских перепалок», в которых показано «путешествие венецианского музыканта по лагунам, каналам, полям и дворцам (подразумевается Венеции.— С. Б.), гидом которого является Карло Гольдони». А в связи с заключительной частью «Тайны Венеции» композитор сказал: «„Мнимый арлекин“, сочиненный первым (1925), действительно воплощает Венецию XVIII века. Непременно возвращаясь мыслями к тому, чем была Венеция в „Аквилейских орлах“, мне захотелось воспеть героическое прошлое этого города, которое в „Воронах святого Марка“ предстает загаженным и расхищенным, лишенным своей славы и своих ценностей. Третья часть написана без слов: нужно остерегаться говорить (или петь) жестокие истины...» \*

Переходя к сжатой характеристике особенностей музыкального театра Малипьеро, напомним, что за исключением раннего обращения к Д'Аннунцио (непоставленной и неопубликованной оперы «Осенний сон на закате» — «Sogno d'un tramonto d'autunno», 1913), а также использования в качестве материала комедий Гольдони, лишь пьеса Пиранделло и две трагедии Шекспира были положены им в основу оперных либретто. Драматургическую основу (сюжетную концепцию и текст либретто) большинства своих музыкально-сценических произведений Малипьеро написал сам, придав своеобразные сценические формы владевшим им мыслям и настроениям. В жанровом отношении сам композитор определяет свои оперы по-разному: одни из них он

---

\* Dumesnil. R. Histoire de la musique, vol. V. Paris, 1960, p. 402.

называет «музыкальными драмами», другие — «музыкальными комедиями», третьи — «драматическими экспрессиями». Одни оперы решены в остро психологическом плане, со сквозным развитием и свободными оперными структурами монологическими и ансамблевыми сцен. Другие сохраняют приметы типично итальянской оперной драматургии XVII—XVIII веков, отличаются жанровой определенностью вокальных и танцевальных эпизодов, сочетают в себе черты оперы-серии и оперы-буффа и свойственные им особенности жанра «театра-представления» (например, «Три комедии Гольдони» и др.). Сюжеты опер изобилуют яркими, часто остро контрастными сценическими ситуациями, многие из которых таят сложный психологический или аллегорическо-символистский смысл. Наряду с этим присутствуют по-простонародному озорные, сочные и даже грубоватые сцены. За всем внешним ходом действия и психологически обостренными переживаниями героев, гибко и разнообразно выражаемыми музыкой от ситуации к ситуации, от эпизода к эпизоду, в общем строе сочинений таится горько иронический, часто зло гротесковый, мрачный подтекст.

Особого внимания заслуживает литературно-поэтическая сторона оперных либретто Малипьеро, свободных от каких-либо литературных и оперных штампов. Тонкий стилист и большой знаток как итальянского литературного языка, так и живых народных диалектов, Малипьеро создал для своих героев текст богатый и разнообразный по лексике и синтаксису, в который с изумительной чуткостью вкрапляются терпкие народные выражения и обороты. Его либретто в лучшем смысле слова театральны и полностью соответствуют той жанровой разновидности, в которой композитор воплощает тот или иной музыкально-театральный замысел.

В интонационном решении вокальных партий опер Малипьеро уделяет большую роль речевой интонации, в силу чего в его оперных партиях наряду с развитыми, яркими мелодическими фразами большое место занимают речитативно-декламационные формы вокального письма (типа длительного *parlando*), то свободно, то строго ритмически вписанные в общее развитие музыкальной ткани. В этих речитативно-декламационных формах проступают черты связи с декламационностью грегорианской псалмодии, речитативами секко и аккомпаниато итальянской оперы XVII—XVIII веков, с интонационно-речевыми открытиями Мусоргского и Стравинского, переосмысленными на почве итальянского мелоса и речи. Вокальное начало является ведущим во всех операх Малипьеро, оркестр при всей своей выразительности и относительной самостоятельности (особенно в инструментальных эпизодах) всегда чутко поддерживает вокальную ткань, оттеняя своим звучанием и фактурой драматизм или комедийность вокальной интонации, одновременно внося в соответствующих вокально-сценических ситуациях психологически весомый подтекст.

Многообразны приемы музыкально-драматургической организации оперных произведений Малипьеро. В одних он опирается на сквозной принцип развития музыкальной формы, в других — на классическую номерную структуру, гибко преобразовывая и обновляя традиционные оперные арии, ансамбли, финалы (например, в «Юлии Цезаре», «Джюльетте и Ромео»). Однако свойственное Малипьеро стремление к передаче многообразия деталей и оттенков музыкального письма, чрезмерное внимание к воплощению процессуальности движения мысли и чувства, нередко приводит к расплывчатости музыкальной формы, к длиннотам и многословию, неопределенности в создании целого. Опираясь в основном на простые структуры музыкальной формы, Малипьеро с поистине виртуозным мастерством вносит в них богатые архитектурные нюансы. В масштабах небольших произведений (в любом жанре) музыкальная

форма Малипьеро всегда четка и закончена. Так же как и в симфонических произведениях, оркестровое письмо Малипьеро в музыкально-театральных произведениях отличается богатством и сочностью красок, выразительной динамикой тембральных звучаний и искусным контрапунктом сочетания различных оркестровых групп и отдельных сольных инструментов. Особо нужно подчеркнуть значение интонационной выразительности тембра, как найденного в пределах звуковых возможностей отдельного инструмента, так и в сложном, часто необычном сочетании инструментов. В общей палитре оркестровых красок отметим своеобразие и оригинальность трактовки ударных инструментов и вообще ударности.

В области балетного жанра Малипьеро выступает в русле современных ему тенденций, воплощенных прежде всего в балетных партитурах Равеля и Стравинского, в которых симфоническое развертывание динамики сюжетного развития является основой для пластического хореографического действия. Сказанное относится к «Маскараду плененных принцесс» (1919), к хореографической симфонической драме «Пантеа» (1920) и к третьей, заключительной части трилогии «Тайна Венеции» — мимодраме «Вороны святого Марка» (1929).

К сочинению в области камерного инструментального ансамбля Малипьеро обратился довольно поздно, лишь в 1919 году, когда была написана пьеса для скрипки и фортепиано «Песня издалека» («Il canto della lontananza»). К числу наиболее значительных камерно-ансамблевых произведений нужно отнести семь Струнных квартетов, написанных между 1920 и 1950 годами. Среди этих квартетов примечательны первый — «Риспетти и страмботти» («Rispetti e Strambotti», 1920) и второй — «Сторнелли и баллате» («Stornelli e Ballate», 1923), в которых Малипьеро с изумительной изобретательностью и в чисто инструментальном решении переосмыслил жанры итальянской народной музыки («риспетти» — народная любовная песня, «страмботто» — народная песня необычной структуры, «сторнелло» — народная куплетного строения песня типа частушки, «баллата» — танцевальная песня). Эти два квартета поражают неистощимой изобретательностью, которую проявляет композитор в трактовке инструментов и метроритмической и динамической организации музыкальной формы, передавая сам дух народной песни и танца. В третьем квартете (1931), носящем подзаголовок «Cantari alla madrigalesca» («Воспевание по-мадригальному», «В мадригальной манере»), лукаво иронично и вместе с тем с проникновенным лиризмом композитор воскрешает в современной художественной форме склад и дух мадригального пения. Шестой квартет (1947) носит подзаголовок «Ноев ковчег» («L'arca di Noe»). Возможно, что в названии содержится намек на современность — кто выжил после второй мировой войны. Без подобного рода «скрытых» программ, к которым в своей инструментальной музыке любит прибегать Малипьеро, написаны Четвертый (1934) и Седьмой (1950) квартеты. В этих произведениях Малипьеро возрождает принципы классического итальянского квартетного письма.

Большой знаток староклассического итальянского ансамблево-инструментального искусства, Малипьеро в ряде произведений обращается к старинным (ненормативным) составам инструментального ансамбля (в этом отношении он перекликается с П. Хиндемитом). К такого рода произведениям нужно отнести Ричеркары и «Выдумки» для 11 инструментов (1925—1926), «Эподы и ямбы» для скрипки, альты, гобоя и фагота (1932), Сонату для пяти инструментов (Sonata a cinque, 1934) для флейты, арфы и струнного трио, Сонату для четырех деревянных духовых инструментов (Sonata a quattro, 1954). Интереснейшим образцом камерной инструментальной музыки Малипьеро являются его Восемь диалогов (1956—1957): «С. М. де Фалья», для оркестра;



«Между двумя роялями»; «С Якопоне да Тоди», для голоса и двух роялей; Для пяти духовых; Для альта и оркестра; Для чембало и оркестра; Для двух роялей и оркестра; «Смерть Сократа», для баритона и малого оркестра. Во всех этих произведениях ярко проявляется напряженный поиск композитором такой формы выражения, которая бы в наибольшей степени соответствовала задуманной, часто загадочной идейно-художественной концепции.

Мы упомянули лишь часть наиболее примечательных камерно-ансамблевых сочинений Малипьеро. Немало произведений, отмеченных тонкой поэтичностью и изяществом фортепианного письма, написал Малипьеро для рояля, а также для голоса и фортепиано. Среди последних заслуживают упоминания «Три стихотворения А. Полициано» (1920), «Италийские времена года» (1924).

Религиозно-философские искания композитора определили значительное место в его творчестве произведений в культовых жанрах, а также написанных на религиозную тематику. Таковы оратория «Святой Франциск Ассизский» («San Francesco d'Assisi», 1920—1921), Оратория «Тайная вечеря» («La Cena», 1927), оратория «Страсти» («La Passione», 1935), «Мецца по умершим» («Missa pro mortuis», 1938), Оратория «Святая Эфрозина» («Santa Enfrosina», 1942). Во всех этих произведениях Малипьеро выступает как выдающийся мастер ораториально-кантатного письма, в котором стремится возродить стилевые черты и жанровые особенности итальянской оратории и кантаты. Опора на грегорианскую псалмодию, на старинные лады, в сочетании с мелодической выразительностью сольных и хоровых партий, гибкое соединение полифонической фактуры изложения с гомофонической определяют своеобразный взволнованно-лирический и одновременно несколько суровый характер ораторий. Рядом с ними отметим два произведения светского характера: монументальную хоровую кантату «„Энеида“ Вергилия» («Vergilii Aeneis», 1944) в двух частях: «Смерть Дидоны» и «Свадьба Лавинии», а также кантату «Магистр Джозефус» («Magister Josephus») для 4-х солистов и малого оркестра (1957). Концепция последней кантаты была навеяна образом и судьбой Джозеффо Царлино, великие теоретические открытия которого сохранили свою духовную силу до нашего времени. Все итальянские исследователи отмечают тонкую лирическую взволнованность и философский гуманизм этого произведения.

Вторым обращением Малипьеро к Вергилию явилась оратория «Земля» («La Terra», 1946), для хора и малого оркестра, сюжет которой был заимствован композитором из «Георгик» великого римского поэта. Благородный, возвышенный гуманизм художника нашел тонкое лирическое выражение и в таком, небольшом по размеру, произведении для четырех голосов а капелла, как «Птичка мертва» на стихи Катулла («Passer mortuus est»). Понимание и мастерское владение тайнами вокальной выразительности позволило композитору донести до нас утонченную прелесть лирической поэзии Катулла.

К интереснейшим и примечательным во многих отношениях сочинениям относятся созданные в послевоенный период симфонии «Concertante in es» (Пятая), написанная в 1947 году; «Симфония для струнных» (1947, Шестая); «Симфония канцон» (1948, Седьмая); «Симфония в одном темпе» (1950, Восьмая); «Симфония Зодиака — от весны до зимы» («Sinfonia dello Zodiaco — dalla primavera all'inverno», 1951, без порядкового номера) \*. Все эти симфонии (включая предшествующие четыре), написанные для различных инструментальных составов, в индивидуально неповторимых для каждой симфонии

---

\* Всего у Малипьеро 14 симфоний, включая не обозначенные порядковым номером.

формах, можно рассматривать как своеобразный цикл, в котором композитор, опираясь на свое глубокое и разностороннее знание памятников раннего итальянского оркестрового инструментализма, с тонкой проницательностью и мудрым отбором обобщил в современном оркестровом решении замечательные находки и открытия зачинателей итальянской оркестровой музыки. Думается, что мимо этих симфоний, заслуживающих исполнения на концертной эстраде, не может пройти ни один музыковед, посвятивший себя исследованию проблем становления и развития итальянской оркестровой музыки.

Значительность вклада, внесенного Малипьеро в развитие итальянской музыки XX века, не только в грандиозности и разнообразии его творческого наследия, в котором немало подлинных шедевров и художественных открытий. Исключительно важную роль сыграл Малипьеро как тонкий музыкант и ученый в деле исследования и публикации ряда выдающихся памятников старинной итальянской музыки. Среди них нужно особо упомянуть шестнадцатитомное издание сочинений К. Монтеверди, над которым Малипьеро работал с 1926 по 1942 годы, а также полное собрание сочинений А. Вивальди (к этому большому труду Малипьеро приступил в 1947 году). Отметим, что длительное время Малипьеро возглавлял Институт Вивальди в Сиене, а с 1940 по 1953 годы являлся директором Консерватории им. Б. Марчелло в Венеции. Среди других публикаций Малипьеро — издание сочинений Дж. Тартини, Дж. Габриэлли и другие.

Своими транскрипциями для органа и смычкового оркестра произведений А. Корелли, А. Скарлатти, Ф. Верачини и Дж. Тартини, оркестровыми транскрипциями произведений К. Монтеверди, Дж. Бассани, А. Страделлы, Дж. Фрескобальди и А. Вивальди, отмеченными свойственным Малипьеро мудрым пониманием стиля старых мастеров, тонкостью, подчас изощренностью использования современных приемов музыкального письма, Малипьеро не только обогатил современный симфонический репертуар, но и способствовал привлечению внимания широкой публики к шедеврам мастеров старинной итальянской музыки. Отметим, что этот интерес к старинной итальянской классической музыке, к подготовленным Малипьеро памятникам и транскрипциям, сначала проявился (с середины 1920-х гг.) за пределами Италии (в Австрии, Германии, Англии) и значительно позднее в самой Италии.

Своеобразие музыкального письма Малипьеро сказывается в том, что в своей основе его музыка покоится на исторически сложившейся ладотональной определенности, свободно сочетающейся как с элементами старинных ладов (грегорианских), так и с чертами атонального письма, которые, однако, никогда не бывают главенствующими, а возникают вокруг ладотональной определенной музыкальной ткани. В целом в масштабах произведения ощущается и различие между мажором и минором (как в мелодическом изложении, так и в структуре вертикалей и ладовой определенности отдельных разделов). Последнее подчеркивается сохранением в музыкальном письме композитора установившейся системы ключевых знаков. Вместе с тем пытливый экспериментатор в области выразительных средств, Малипьеро не прошел мимо тех возможностей, которые в определенном смысле открыла созданная Шёнбергом система додекафонии и принципов камерного инструментального письма, что можно заметить в произведениях последнего десятилетия его жизни. Однако можно говорить лишь о свободном использовании отдельных приемов додекафонического письма, а не о следовании жестким принципам «избежания» и принципиальным нормам додекафонии. Несомненно, особенно в предвоенные годы, Малипьеро, живо интересовавшийся новыми явлениями австрийской и немецкой музыки, испытал воздействие произведений Шёнберга атонального периода. Но в то же время очевидно, что индивидуальность

композитора, отчетливо проявившаяся с начала 1920 годов, позволила ему (подобно Стравинскому) свободно ассимилировать некоторые черты додекафонии как органический элемент своего письма.

Мировоззренческая позиция Малипьеро, его критическое отношение к современной буржуазной действительности (особенно периода «черного двадцатилетия» режима Муссолини) уберегла его искусство от фальшивого оптимизма и воинствующего национализма. Но эта же позиция увела художника от гражданственной, социальной проблематики своего времени, от отражения трагедии итальянского народа в условиях фашистского режима. Отразив во многих своих произведениях духовный кризис личности, нашедший своеобразное для романских стран выражение в возникновении в 20-х годах экзистенциализма, Малипьеро, несомненно, вобрал в свое творчество ряд черт и особенностей, характерных для австро-немецкого экспрессионизма, что определило в его зрелом искусстве как глубокий трагизм и остроту, мучительность психологических переживаний, так и злой сарказм, беспощадную иронию, гротеск, доходящий до стирания граней между фантаσμαгорией, иллюзией и реальностью.

Искусство Малипьеро — искренний, правдивый документ эпохи полного крушения духовных позиций художественных идеалов интеллигенции, понявшей с беспощадной трезвостью невозможность осуществления гуманистических идеалов в условиях капиталистического общества послевоенной эпохи. Еще нуждаются в углубленной научно-эстетической разработке такие проблемы, как: Малипьеро и современность, Малипьеро и классические традиции итальянской музыки. Но со всей определенностью можно говорить о трагичности пути художника, постепению осознавшего невозможность возрождения в современной ему действительности великих гуманистических идеалов и ценностей, запечатленных в шедеврах народного искусства и классического наследия.



Среди деятелей итальянской музыкальной культуры первой половины XX века, среди тех, кто стремился (начиная с предвоенного времени), с одной стороны, вывести музыкальное искусство Италии из состояния застоя и провинциализма, насытить его достижениями современной творческой мысли и новаторскими техническими приемами, а с другой стороны, пытался восстановить связи современного художественного (музыкального) мышления с великими традициями итальянской музыкальной классики XVII—XVIII веков и с глубинным фольклором Италии, особое место занимает выдающийся туринский музыкант Альфредо Казелла, чья интенсивная и разносторонняя творческая, исполнительская, публицистическая, общественно-организаторская деятельность сыграла значительную роль в развитии итальянской музыкальной культуры 1920—1930 годов и оказалась примечательным явлением европейской музыкальной жизни. Друг и соратник Ф. Малипьеро, И. Пиццетти, О. Респиги, М. де Фалья, И. Стравинского, А. Корто, Ж. Тибо и П. Казальса, Казелла в своих идейно-философских и творческих исканиях шел своим путем, что не раз приводило к спорам и даже временным охлаждениям дружеских связей. Вместе с тем в 1920—1930 годы — период сложной и противоречивой по идейной направленности борьбы ведущих итальянских музыкантов за обновление итальянской музыки — Казелла был фактическим лидером той группы музыкантов, которая своим девизом избрала «искусство авангарда», группы, в исканиях которой несправедливо и необоснованно усматривали сближение с фашизмом Муссолини.

Необычным был путь становления творческой индивидуальности этого блистательно одаренного, умного художника. Он родился 25 июля 1883 года в Турине, столице Пьемонта, королевства, сыгравшего решающую роль в XIX веке в деле освобождения и воссоединения Италии в единое государство, раньше других областей Италии вышедшего на путь интенсивного промышленно-капиталистического развития (вспомним знаменитые заводы «Фиат»), но чей вклад в развитие музыкальной культуры Италии был относительно скромным. Казелла был потомком старинного музыкального рода, по прямой линии восходящего к мадригалисту Пьетро Казелле, другу Данте (Данте упоминает его в «Божественной комедии», в «Чистилище»). Его дед с отцовской стороны, генуэзец Пьетро Казеллу, который был солистом-виолончелистом оперного театра Санта Карлос в Лиссабоне, связывали дружеские отношения с Паганини. Прекрасными виолончелистами были сыновья Пьетро Казеллы — Чезаре, Джоакино и Карло. Карло Казелла, отец Альфредо, родился в 1834 году в Турине, как виолончелист-концертант завоевал европейскую известность, а затем преподавал в туринском Музыкальном лицее и был первым виолончелистом оркестра Народных концертов, просуществовавшего в Турине с 1872 по 1886 год. Мать Альфредо, Мария Бордино, коренная туринка, ученица Карло Розарио, считалась превосходной пианисткой. Крестным отцом Альфредо был один из выдающихся виолончелистов

XIX столетия Альфредо Пиатти, по имени которого и назвали будущего композитора.

В возрасте пяти лет Казелла начинает обучение игре на рояле под руководством матери, которая одновременно знакомит его с основами школьных дисциплин, учит немецкому языку; французским языком с ним занимается отец. Альфредо Казелла никогда не посещал общеобразовательную школу и своей образованностью, а в дальнейшем своими широкими гуманитарными интересами он обязан был самому себе. Детские годы Альфредо прошли в яркой и богатой впечатлениями музыкальной атмосфере, царившей в этой семье, близкими друзьями которой были многие выдающиеся итальянские музыканты того времени и среди них Дж. Мартуччи, высоко оценивший способности мальчика и посоветовавший продолжать музыкальные занятия.

Хотя Альфредо делал блестящие успехи в игре на рояле (в частности, в восемь лет он играл наизусть весь «Хорошо темперированный клавир» Баха) и испытывал повседневное воздействие камерной музыки, исполнителями которой были его отец, мать и их друзья — музыканты Турина, — тем не менее в возрасте 9—10 лет его музыкальные увлечения сменяются сильным интересом к химии и электротехнике, что стимулируется знакомством с замечательным туринским электротехником Г. Феррари. Однако ряд ярких музыкальных впечатлений, испытанных мальчиком в 1893—1895 годы, среди них первое посещение оперного театра, где он в 1894 году услышал «Сельскую честь» Масканьи, а в 1895 году в туринском Театре Реджио «Гибель богов» Вагнера под управлением А. Тосканини, решают его судьбу. Произведение Вагнера настолько ошеломило 12-летнего Казеллу, что он быстро выучивает больше половины «Гибели богов» на память. В эти годы он делает значительные успехи в игре на рояле, в 1893 году играет перед А. Баццини, который так же как Дж. Мартуччи советует избрать музыкальную профессию. 15 апреля 1894 года Альфредо дает в Турине, в кругу артистов свой первый концерт \*. К этому времени в его репертуаре не только два тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, но и десять сонат Бетховена, шесть этюдов Шопена, ре-минорный (К. 466) Концерт Моцарта, сонаты Скарлатти, пьесы Мартуччи, Сгамбатти и другие произведения. В юные годы проявляется одна из способностей Казеллы — его феноменальная музыкальная память, которая в дальнейшем не только будет способствовать интенсивности концертной деятельности Казеллы — пианиста-солиста, ансамблиста и дирижера, — но и явится интереснейшей чертой композиторского дарования Казеллы, сыграет роль своеобразного контролера-предохранителя от некритического подражания и безотчетных заимствований, особенно в период обращения Казеллы к классическому итальянскому музыкальному наследию.

В 1893 году Казелла берет уроки игры по роялю у Ф. Буффалетти, однако эти занятия не дают результатов, что заставляет родителей принять решение отдать Альфредо в Парижскую консерваторию. В порядке подготовки к экзаменам в Парижскую консерваторию в 1894—1895 годах Альфредо изучает гармонию под руководством Дж. Краверо.

1896 год — переломный в жизни Казеллы. В январе он с матерью приезжает в Париж, где его слушает Л. Дьмер, обещавший принять его в свой класс фортепиано в Парижской консерватории. Казелла возвращается в Турин и 19 апреля выступает с оркестром в Театре Кариньяно. Осенью Казелла снова в Париже, 2 ноября он успешно держит экзамен в Консерваторию перед комиссией под председательством директора Парижской консерватории

---

\* В 1896 г. Дж. Мартуччи и А. Тосканини организуют в Турине Общество концертов (Società dei concerti).

Т. Дюбуа и начинает заниматься фортепиано в классе Л. Дьемера и гармонией в классе К. Леру.

Казелла проведет в Париже 21 год. Это был период творческого формирования и многогранной деятельности Казеллы, проходившей в атмосфере кипучей и яркой парижской музыкальной жизни этих лет. Казелла общается с выдающимися французскими музыкантами, многие из которых станут его друзьями. Именно в Париже происходит окончательное становление личности и композиторской индивидуальности Казеллы, расцветает его выдающееся исполнительское дарование пианиста и дирижера. Под впечатлением таких музыкальных событий, как премьера «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси (1902), «Русские сезоны» 1909—1913 годов, как знаменательная премьера «Весны священной» Стравинского (1913) оформятся его творческие позиции. В Париже он знакомится с произведениями русских композиторов, к которым всю дальнейшую жизнь будет питать неослабевающий интерес. Среди его первых друзей по консерватории оказывается Дж. Энеску, который заинтересовывает Казеллу музыкой Брамса.

Свой второй год пребывания в Парижской консерватории Казелла завершает завоеванием второй премии по классу рояля. Летние каникулы он проводит в Пьемонте, куда впоследствии приезжал довольно часто, прежде чем окончательно вернулся в Италию. В 1898/99 году, продолжая занятия в Консерватории у Дьемера и Леру, он начинает работать в качестве аккомпаниатора прославленного баритона А. Бальделли, в прошлом артиста «Опера комик». С Бальделли Казелла выступает на протяжении ряда лет и завоевывает известность в парижских салонах.

Сильнейшее впечатление на него производит «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, который он услышал в концерте, где и был представлен выдающемуся французскому новатору. Успехи занятий Казеллы в классе Дьемера были отмечены присуждением ему первой премии по роялю (20 июля 1899 г.). Завоевав в июне 1900 года вторую премию по гармонии, Казелла с осени 1900 года поступает в класс композиции Г. Форе, к числу учеников которого в это время принадлежат Ж. Роже-Дюкас, Ш. Кёклен, М. Равель, Дж. Энеску и другие. Между молодыми композиторами завязывается тесная дружба, особенно близкие отношения складываются между Казеллой и Равелем, с которым Казелла в кружке «Апаши» знакомится с русской музыкой, играя в четыре руки произведения Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Ляпунова, Балакирева.

К 1901 году относится первое из известных сочинений Казеллы — «Грустный вальс», оставшийся неопубликованным. В 1902 году появилось второе сочинение — «Павана» для рояля, отмеченное второй премией на конкурсе, объявленном газетой «Фигаро» и изданное под опусом 1. Летом 1902 года Казелла работает пианистом оркестра Казино в Дьеппе, под руководством П. Монте дирижирует развлекательными программами. Осенью 1902 года он оставляет учебу в Парижской консерватории и занимается композицией самостоятельно, продолжая совершенствовать свое пианистическое мастерство. Последующие годы заняты у Казеллы работой в качестве аккомпаниатора и преподавателя игры на рояле. В 1902 году он становится участником трио Энеску (Дж. Энеску — скрипка, Л. Фурнье — виолончель, А. Казелла — рояль). В 1903 году Казелла получает первую премию на конкурсе, объявленном одним музыкальным журналом за «Вариации на чакону» для рояля и романс «Треснувший колокол» («Le cloche fêlée», op. 7) на стихи Ш. Бодлера. Этот успех вводит его в дом издателя Мато, который в 1902—1903 годах публикует «Пять романсов», op. 2 на стихи современных французских поэтов (в частности, три из них на стихи Ж. Ришпена), а также

ряд последующих произведений Казеллы: «Баркаролу и скерцо» для флейты и рояля, ор. 4 (1903); Токкату для рояля, ор. 4 (1904); Три романса для голоса и фортепиано на стихи П. Верлена, А. Самэна и Ж. Ришпена, ор. 9 (1905).

Два года, с 1903 по 1905 год, не отмечены никакими особенными результатами в жизни Казеллы. По-видимому, он много времени уделяет оттачиванию своего пианистического мастерства, что позволяет ему вскоре войти в число лучших парижских пианистов и стать партнером многих выдающихся музыкантов современности. Несомненно, он много работал также над изучением французской, русской и немецкой музыки, как классической, так и современной. Возможно, что именно в эти годы начинается его музыкально-критическая деятельность (периодическое сотрудничество в парижских газетах и журналах). Единственным печатным произведением этих лет является переложение для рояля в две руки Прелюдии к опере А. Брюно «Дитя-король» («L'enfant-Roi»).

В конце 1905 — начале 1906 года Казелла приступает к сочинению Первой симфонии си минор (в 4-х частях), которую завершает в конце 1906 года. Одновременно он пишет Сонату для рояля и виолончели (в 3-х частях), которую посвящает П. Казальсу \*. Оба эти произведения показывают, что молодой итальянский композитор, находясь в Париже в период расцвета музыкального импрессионизма, склоняется к традициям классического музыкального письма, окрашенного сильным влиянием Брамса, Р. Штрауса и особенно Малера, почитателем и пропагандистом последнего Казелла становится в эти годы. Впервые проявившаяся склонность к усвоению и следованию классическому наследию приводит Казеллу к вступлению в качестве клавишечбалиста в основанное А. Казадезюсом Общество старинной французской инструментальной музыки. С ансамблем Общества Казелла выступает во многих концертах, которые на протяжении нескольких последующих лет состоялись во всех крупнейших городах Европы и вызвали живой интерес слушателей.

В карьере Казеллы как концертирующего пианиста наступает восьмилетний перерыв. Причиной тому неудачное выступление весной 1906 года на пианистическом конкурсе имени Л. Дьме́ра, после чего Казелла думал вообще оставить деятельность пианиста-солиста. Однако он продолжает работать как аккомпаниатор и ансамблист, в частности, в ансамбле Казадезюса, в котором он участвует до конца 1909 года. Его пианистический дар привлекает к нему таких ярчайших музыкантов того времени, как Э. Изаи, П. Казальс, Ж. Тибо, Дж. Энэску \*\*, В. Морель, с которыми Казелла систематически выступает не только в Париже, но и во многих городах Европы. Современники отмечают, что пианизм Казеллы, отличаясь богатством звуковой красочности, позволявшей ему безупречно исполнять импрессионистские произведения, в то же время несет в себе классическое чувство формы и совершенное владение логикой музыкального развития. Концертная работа со многими выдающимися современниками, оставившими неповторимо оригинальный след в искусстве музыкальной интерпретации, не только расширила музыкальный кругозор Казеллы, но и оказалась той питательной средой, в которой окончательно оформились идейно-эстетические позиции Казеллы как композитора, исполнителя (пианиста и дирижера), теоретика, публициста и организатора музыкальных начинаний. В результате к началу первой мировой войны он окажется лидером той части ярко даровитой итальянской молодежи, которая своим творчеством определила движение «искусства авангарда» в музыкаль-

\* П. Казальс и А. Гольденвейзер исполняют ее в Москве.

\*\* Энэску посвящает Казелле свою Первую симфонию, ор. 13 (ми-бемоль мажор), написанную в 1905—1906 гг.

ной жизни Италии 1914—1920 годов. Однако в годы завершения формирования личности Казелла не находит еще основной идеи своего творчества. Вращаясь в гуще парижской музыкальной жизни, питаясь разнообразными противоречивыми исканиями этих лет, Казелла далек проблемам итальянского искусства, не связан с теми молодыми музыкантами, которые через несколько лет окажутся его соратниками и признают его своим лидером в деле возрождения классической основы современной итальянской музыки. Этими музыкантами будут Дж. Ф. Малипьеро, Г. Гатти, Дж. Бастианелли, И. Пиццетти и другие.

В 1907 году Казелла женился на Элен Кан, парижанке, с которой прожил 12 лет. Он и сам в эти годы парижанин, свой человек в парижских музыкальных кругах. Его музыкальные связи и дружеские общения расширяются: он сближается с К. Шимановским, А. Корто, М. де Фалья, по-прежнему крепка его дружба с М. Равелем, чьи произведения он часто исполняет. В начале 1907 года он завершает свой первый оригинальный творческий труд — оркестровку «Исламея» Балакирева, произведения, которое он высоко ценил и неоднократно исполнял. Эту работу Казелла сделал, идя на определенный риск, так как Балакирев уже дважды отверг замысел оркестровать «Исламея», на что испрашивали согласия композитора К. Сен-Санс и А. Корто. Приехав в 1907 году в Россию в качестве партнера П. Казальса, Казелла добился встречи с Балакиревым и показал ему партитуру «Исламея». Балакирев был побежден оригинальностью и мастерством оркестрового воплощения своего шедевра и сам рекомендовал Юргенсону издать партитуру Казеллы. В этот же приезд в Россию Казелла познакомился с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым, Зилоти и другими петербургскими музыкантами.

1908 год — время раскрытия еще одного дарования Казеллы: он дебютирует как дирижер, сначала в Монте-Карло, где под его управлением проходит первое исполнение его Первой симфонии. Затем он дебютирует как дирижер в Париже, исполнив в зале Гаво произведения Римского-Корсакова, Энеску, «Исламея» Балакирева в своей инструментовке и одну часть своей Первой симфонии. Дебют проходит успешно, и отныне Казелла завоевывает признание как яркий, волевой, свободно владеющий оркестром дирижер, которому доверяют исполнение своих произведений многие композиторы.

В 1909 году в Париже по инициативе М. Равеля возникает Национальное общество Независимых, президентом которого избирается Г. Форе, а секретарем А. Казелла. В деятельности этого общества, образовавшегося в противовес Национальному музыкальному обществу, в котором руководящая роль принадлежала д'Энди и Schola cantorum, Казелла принимает самое активное участие как организатор, критик, исполнитель. Он устанавливает широкие связи нового общества с композиторами-новаторами других европейских стран, в частности с молодыми австрийскими (А. Шёнберг), испанскими композиторами (Альбенис, Гранадос и де Фалья) и т. д. В этом же году он сближается с Г. Малером, оказавшим на него сильнейшее влияние, следы чего отчетливо проступают в написанной в 1908—1909 году Второй симфонии (до минор), ор. 12, которая осталась неизданной. Казелла становится горячим пропагандистом симфоний Малера во Франции, где они были совсем неизвестны. Несколько раньше, в 1908 году, Казелла пишет Сарабанду, ор. 10 для рояля или хроматической арфы, в 1909 году «Печальную колыбельную» для рояля, ор. 14, «Маленький ноктюрн» и завершает этот богатый творческими результатами год сочинением блистательной партитуры оркестровой рапсодии «Италия», ор. 11, которую по предложению и рекомендации Малера издает венское издательство «Universal». Партитура «Италии», основанная на мастерском претворении двух популярных итальянских народных песен (одной



сицилийской, а другой — неаполитанской) и сейчас поражает свежестью и оригинальностью красочного оркестрового письма, несомненно опирающегося на колористические достижения импрессионизма, но в то же время и на динамические оркестровые приемы Р. Штрауса и Малера. Поразительна по активности и острой современности пульса ритмика музыки «Италии», придающая положенным в основу народным песням празднично-карнавальным характер.

В конце 1909 года Казелла совместно с П. Казальсом приезжает в Россию по приглашению С. Кусевицкого. Музыканты дважды играют у Л. Толстого в Ясной Поляне. Встреча с великим русским писателем и мыслителем оставила неизгладимый след в сознании Казеллы, который стал страстным почитателем творчества Толстого. Портрет Толстого, привезенный им из Ясной Поляны, постоянно висел над его рабочим столом.

В начале 1910 года Казелла заканчивает сочинение оркестровой Сюиты до мажор, ор. 13 (Увертюра, Сарабанда, Бурре), которую Малер также рекомендует издательству «Universal» в Вене; это издательство публикует и ряд последующих произведений Казеллы, пока на него не обращает внимание могущественное итальянское издательство Рикорди. В свою очередь Казелла добивается исполнения в Париже в Концертах Колонна Второй симфонии Малера под управлением автора. 23 апреля 1910 года Казелла дирижирует в зале Гаво авторским концертом, в котором впервые исполняет три своих произведения: Вторую симфонию, Сюиту до мажор и рапсодию «Италия». Концерт проходит с большим успехом, критика отмечает выдающееся дарование композитора и не менее яркое исполнительское мастерство дирижера. Вместе с тем, в критике звучат нотки недоумения перед склонностью Казеллы-композитора к классическим традициям и современной австро-немецкой школе.

В октябре 1910 года Казелла присутствует в Мюнхене на первом исполнении Восьмой симфонии Малера, в том же году по просьбе Малера делает четырехручное переложение его Седьмой симфонии. Уже смертельно больной Малер, страстно мечтавший вернуться в Венскую оперу, намеревается сделать Казеллу своим заместителем. В вышедшем под редакцией П. Стефана сборнике к 50-летию со дня рождения австрийского композитора, в котором приняли участие выдающиеся представители европейской художественной интеллигенции, такие как Р. Роллан, Т. Манн, С. Цвейг, Г. Гауптман, П. Дюка и многие другие, Казелла написал вдохновенные строки: «Я вижу в Густаве Малере величайшего музыканта, которым в наши дни дано восхищаться человечеству. Таков и Малер-дирижер, и Малер-композитор. Знакомство с симфониями Малера было важнейшим, решающим событием в моем творческом становлении, и я утверждаю, что человек, незнакомый с произведениями Малера, не имеет права говорить о современной симфонии...» И позднее, через десять лет, в 1920 году, на Амстердамском малеровском фестивале Казелла произнесет горячую, глубокую по мыслям и прозорливости суждений речь о Малере — величайшем художнике-гуманисте современности. Смерть Малера, наступившая в 1911 году глубоко потрясла Казеллу.

В 1910 году Казелла написал Баркаролу для рояля, а также Сонет (стихи П. Ронсара) для голоса и рояля. К 1910—1911 годам относится возникновение первой серии пьес для фортепиано, ор. 17, опубликованных под ироническим названием «A la manieri de...» («В духе», «В стиле»...). В отдельных пьесах этого сборника Казелла тонко и остроумно создает своего рода музыкальные портреты Вагнера, Форе, Брамса, Дебюсси, Р. Штрауса, Франка. Сборник имел большой успех в кругу парижских друзей Казеллы. В 1913 году Казелла в сотрудничестве с Равелем публикует под ор. 17-бис вторую серию

«A la manieri de...», где дружески пародирует творческий стиль д'Энди и Равеля.

Еще к середине 1910 года относится знакомство Казеллы с И. Стравинским, приехавшим в Париж на постановку «Жар-птицы», осуществленную Фокиным. Казелла и Стравинский быстро сблизились, чему способствовали присущие обоим композиторам черты интеллектуализма и смелости творческих исканий. Впоследствии особо созвучными исканиям Казеллы оказались устремления Стравинского к неоклассицизму. О Стравинском Казелла напишет немало статей, а также книгу (1928) \*. Неоднократно выступит он и как исполнитель произведений Стравинского.

1911 год проходит для Казеллы под знаком неудач. Он дирижирует в Трокадеро циклом популярных концертов, но имеет у слушателей весьма сдержанный прием. Сильнейшее впечатление производит на него парижская премьера «Петрушки» Стравинского, заставившая его задуматься над направленностью собственных творческих исканий. Ему близок и дорог Малер, многое пленяет его в Р. Штраусе, но ему далеки как А. Шёнберг, так и достижения французской импрессионистической школы, хотя он по-прежнему восхищается творчеством Дебюсси и находит очень много родственного в творчестве Равеля. Он впервые задумывается о переселении в Италию, в которой формируется молодое и активное поколение итальянских музыкантов. Директор Парижской консерватории Г. Форэ предлагает ему кафедру фортепиано в Консерватории, но Казелла отказывается, так как для этого нужно было принять французское подданство. Однако он согласился быть заместителем А. Корто, которому эта кафедра была предложена после отказа Казеллы. Руководителем фортепианного класса Парижской консерватории Казелла проработал с 1911 по 1915 год, когда он окончательно переехал в Италию.

Спектакли Дягилевского балета, проходившие в эти годы в Париже, впервые пробуждают в Казелле интерес к музыкальному театру. Он знакомится с С. Дягилевым, группой русских художников, работающих в это время в Париже — Н. Гончаровой, М. Ларионовым, А. Бенуа и другими. Позднее Ларионов делает рисунок обложки для «Пуупацетти» Казеллы, изданных Честером в Лондоне. Вдумчиво пытается Казелла разобраться как в новых творческих исканиях музыкантов, художников, поэтов и драматургов, так и в направлениях современной философской и эстетической мысли. Он размышляет над «Эскизом новой музыкальной эстетики» Бузони (1907), изучает философские работы А. Бергсона, его внимание привлекает доносящийся из Италии смелый и воинствующий голос Б. Кроче, который постепенно становится властителем дум молодого поколения итальянской интеллигенции. Внимательно следит Казелла за флорентийским журналом «Итальянское музыкальное обозрение» («Rivista Musicale Italiana»), которым с 1907 года руководит И. Пиццетти (с ним Казелле вскоре придется скрестить перья в критической полемике). Прочитав книги Ф. Торрефранка «Музыкальная жизнь духа» («La vita musicale della spirito», 1910) и «Джакомо Пуччини и интернациональная опера» («Giacomo Puccini e l'opera internazionale», 1914), он понимает, что сегодня музыкальная Италия уже не та, с какой он расстался 15 лет тому назад, что в ней назрела борьба поколений и направлений и возникло много нового. Свойственный его натуре темперамент бойца, организатора и новатора властно начинает тянуть его на родину, в Италию. Тем более, что из Италии приходят свидетельства живого интереса к Казелле-музыканту.

В 1912 году французский художник Ж. Е. Бланш предлагает Казелле написать хореографическую комедию «Монастырь на воде» («Le Convent

\* Новая редакция этой книги вышла в 1947 году.

sur l'ean» \*) на сюжет Ж. Л. Водуайё. Этот балет (хореографическую комедию) Бланш предложил С. Дягилеву. Хотя Дягилев и отказался принять балет к постановке, Казелла на протяжении 1912—1913 годов с увлечением работает над сочинением музыки этого, необычного по жанру, комедийного балета. Балет был издан Рикорди под оп. 18, но появился на сцене лишь через 12 лет. («Венецианский монастырь» с большим успехом был поставлен в «Ла Скала» в феврале 1925 года.) В музыкальном письме балета органично сочетаются творчески усвоенные и переработанные приемы и средства французского музыкального импрессионизма (Равель), музыки Альбениса, Малера и Р. Штрауса и чуткое постижение итальянского музыкального искусства XVII—XVIII веков, и прежде всего итальянского инструментализма Д. Скарлатти и Вивальди. С поразительной характерностью и стилистической тонкостью в музыке балета возрождена жанрово-бытовая атмосфера эпохи, перекликающаяся с комедиями Гольдони.

Именно с появлением «Венецианского монастыря» можно говорить о предвосхищении в творчестве Казеллы нового периода — обращения композитора к неумирающим сокровищам классического музыкального наследия и борьбы за возрождение на основе классических традиций, национального своеобразия и интернационального значения итальянского музыкального искусства. Этому блестящему опыту Казеллы, правда, предшествовали «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского, но нельзя забывать, что «Венецианский монастырь» был написан раньше таких произведений, как «Любовь-чародейка» (1915) и «Треуголка» (1917) де Фальи, «Женщины доброго нрава» (1917) В. Томмазини (создано на основе клавирных сонат Д. Скарлатти), и «Пульчинеллы» (1919—1920) Стравинского. Поскольку постановка «Венецианского монастыря» отпала, Казелла в 1912 году сделал из музыки балета оркестровую сюиту, в которую вошли: «Праздничный марш» из II акта, «Детский хоровод» из I акта, Баркарола и Сарабанда из II акта, «Танец старух» из I акта и Ноктюрн и Танец из I акта. Однако после «Венецианского монастыря» Казелла на несколько лет отклоняется от завоеванных позиций. В ближайшие годы в его музыкальных исканиях отчетливо скажутся влияния Шёнберга и активный интерес к проблемам политональности и атональности.

24 марта 1912 года в Риме, в зале «Аугустеум» под управлением Б. Вальтера с большим успехом исполняется оркестровая Сюита до мажор. Это было первое исполнение произведений Казеллы в Италии, вызвавшее критическую полемику в итальянской музыкальной печати и привлечение к Казелле внимание таких молодых итальянских музыкантов, как Дж. Ф. Малипьеро, Г. Гатти, Дж. Бастианелли, А. Кортезе и других.

В 1913 году в Париже Казелла знакомится с Малипьеро, Пиццетти, Бузони, а также с Д'Аннунцио. Вместе с ними он присутствует на вызвавшей бурную реакцию публики премьере «Весны священной» Стравинского и восторженно приветствует шедевр своего русского друга. На протяжении 1913 года Казелла ведет отдел музыкальной критики в газете Клемансо «Свободный человек» («L'homme libre»). В связи с помещенной в этой газете статьей Казеллы о Верди и итальянской опере XIX века, между Казеллой и Пиццетти возникла краткая, но крайне острая полемика, вызванная тем, что Казелла назвал Верди «дельцом», который заставил себя служить буржуазным вкусам. Позднее, в своей книге воспоминаний «Тайны кувшина» («I segreti della giara») Казелла сам назвал эту статью «неумной». Пиццетти, пламенный поклонник Верди, ответил Казелле негодующей статьей «Слово итальянского музыканта к „собратьям“ за Альпами» («Parole di un musicista italiano ai „confrères“ d'olf

\* Б. В. Асафьев называет этот балет «Венецианский монастырь».

Алре»), перепечатанной в 1914 году в сборнике статей Пиццетти «Современные музыканты» («Musicisti contemporanei»). Одна из причин критической позиции Казеллы заключается в том, что он имел в виду не столько Верди, сколько его эпигонов. В мартовском номере журнала «Итальянское музыкальное обозрение» («Revue musicale de SIM») за 1913 год Казелла опубликовал небольшую рецензию на изданную в 1912 году книгу молодого итальянского композитора Дж. Бастианелли «Европейский музыкальный кризис» («Le crisi musicale europea»). В этой рецензии, написанной с чувством явной симпатии к молодому, «задиристому» автору, Казелла, сделав некоторые критические замечания и поспорив с автором книги по поводу трактовки отдельных проблем, пишет в заключение: «Но есть и другая сторона книги, еще более интересная для тех, кто подобно пишущему эти строки принимает к сердцу будущее музыкальной Италии. Размышления о возможной причине явного упадка итальянской музыки в XIX веке, опустившейся настолько низко, чтобы довести родину нашего искусства до того, чтобы в том же городе, который видел рождение Доменико Скарлатти, родился такой композитор, как Леонкавалло. Бастианелли правильно видит причины этого прискорбного упадка в забвении национального сознания у народа, который в течение трех веков был рабом Европы. (...) Сможет ли блестящее утверждение нового, но уже мощного сознания, утверждение, которое появилось у итальянцев, как результат богатого событиями и удивительного 1912 года, сможет ли оно дать нам возможность в недалеком будущем присутствовать при осуществлении наших мечтаний! Прекрасная книга Бастианелли тому радостное и многозначительное предзнаменование...»

Казелла, несмотря на всемирный успех и распространение итальянской веристской оперы и итальянского вокального исполнительства, считает, что современная итальянская музыка находится в состоянии глубокого духовного кризиса, резко отстает от уровня композиторской мысли Франции, России, Австрии и Германии и полностью утратила преемственную связь с классическим национальным музыкальным наследием; оставаясь национальной, она перестала иметь интернациональную весомость. Казелла был далек как от ницшеанского национализма и шовинизма Д'Аннунцио, так и от урбанистического актуализма итальянских футуристов Ф. Маринетти, Дж. Папини, композитора Фр. Баллилы Прателлы и художника, изобретателя шумовой музыки Л. Руссоло. Напомним, что Футуристический манифест Маринетти появился в 1909 году в газете «Фигаро». Прателла опубликовал свой «Манифест музыкантов-футуристов» («Manifeste des musiciens futuristes») в 1911 году, а Руссоло обнародовал свою программу «Искусство шумов» («L'Art des Bruits») в 1913 году, перед скандальным концертом футуристической музыки, который состоялся в Риме в Театре Констанци 9 марта 1913 года и в процессе исполнения футуристических произведений превратился в беспримерную потасовку публики с исполнителями. Не определил Казелла и своего отношения к яростной борьбе в среде итальянских философов, разгоравшейся уже с 1909 года, в которой сталкивались группировки Севера и Юга, противопоставлялись историческая преемственность и современность, свободная от груза прошлого, гуманизм и культ насилия, предвосхищавший будущие позиции итальянского фашизма.

Казелла не мог принять нигилистического отношения футуристов к художественному наследию, он был слишком органичным художником, чтобы отрицать преемственность исторически сложившейся внутренней логики в развитии искусства. Глубокое постижение духовных ценностей прошлого и современности, пережитых и композиторски, и исполнительски, толкало его на трудные размышления о внутренней логике развития и новаторского

обогащения искусства, вечно обновляющегося, но не порывающего связи с наследием. Именно это направило его внимание на изучение как творчества Стравинского, так и композиторских исканий Шёнберга («Лунный Пьеро», «Ночь просветления», «Камерная симфония»), к обдумыванию проблем развития лада, тональности, политональности и атональности, что впоследствии позволит ему создать блестящее исследование «Эволюция музыки, прослеженная на основе истории совершенного каданса» (1919—1923) \*. Казелла отчетливо осознал необходимость бороться за возрождение классических национальных основ в итальянской музыке, более того, как удачно сформулировал его ученик и соратник Л. Кортезе, целью всей его последующей деятельности было «открыть итальянский стиль, который был бы европейским», то есть добиться, чтобы итальянская музыка, являясь подлинно национальной в своей сущности, обладала бы общеевропейской, интернациональной действенностью и значимостью. Над этим, так же как и Малипьеро, Казелла будет напряженно работать в будущем, особенно в 20-е и 30-е годы — период его наиболее значительных и непреходящих творческих достижений. Но в 1913 и ближайшие последующие годы можно заметить, что в творческих исканиях Казеллы, всегда острых и смелых в сфере музыкального письма, средств выразительности и музыкальной формы, ощущается отсутствие большой руководящей идеи, оригинальной творческой темы, более того, налицо своего рода разрыв между тематикой творческих замыслов и острейшими, общественно значительными идеями современности.

В 1913 году он пишет поэму для голоса и оркестра «Майская ночь» («Notte di maggio») на текст крупнейшего итальянского поэта Дж. Кардуччи. В этом произведении главный интерес представляет новизна музыкального решения. Текст дает возможность Казелле положить в основу композиции вокальную мелодию (отметим, мелодию тональную необычайной оригинальности и красоты), к которой композитор присочиняет контрапунктически оркестровые голоса. При этом Казелла порывает с принципами традиционного контрапункта и диатонической ладовой основой. С одной стороны, здесь отчетливо намечаются приемы линейного письма, с другой, подобно тому, как это делает Стравинский в «Весне священной», широко используется контрапункт аккордовых комплексов (нередко каждая из отдельных комплексных линий имеет самостоятельную тональность, что создает политональные сочетания). К тому же использование 12-полутонового хроматического звукоряда приводит к возникновению атонального письма. Опираясь на оборотную природу гармонической вертикали, Казелла в «Майской ночи» в построении аккордов широко использует сочетания всех 12 звуков хроматического звукоряда, зачастую на основе принципа квинтового и квартового строения аккордового комплекса. Основным связующим элементом музыкального письма Казелла считает тембральность, возникшую в XX веке на базе колористических завоеваний, как в области гармонии, так и в области оркестровки. И действительно, если при проигрывании на рояле «Майской ночи» возникает ощущение разорванности музыкальных связей, то при прослушивании в оркестровом звучании это ощущение исчезает и нельзя не признать безупречную логичность общего музыкального развития и органическую целостность музыкальной формы. Эта магия тембрального развития с поразительным мастерством и тонкостью решена в оркестровом письме партитуры.

Появление «Майской ночи» одновременно с такими сочинениями, как «Весна священная» Стравинского (1913), «Прометей» Скрябина (1910), «Лунный Пьеро» (1912), «Ожидание» (1909), «Счастливая рука» (1913) Шён-

\* L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta. Chester, Londra, 1923. Опубликовано одновременно на трех языках.

берга, «Дафнис и Хлоя» (1910—1912) Равеля, доказало самостоятельность новаторских исканий Казеллы и его умение, отталкиваясь от достижений современников и переосмысляя их, находить свое решение и свой самостоятельный путь.

В этом же, 1913 году, Казелла сочиняет «Две песни» («Due canti») для голоса и рояля на тексты Дж. Кардуччи, ор. 20, а также «Две старинные песни» («Deux chansons anciennes») для голоса и рояля, ор. 22. Эти произведения показывают чуткость и мастерство Казеллы как камерного композитора, проявившего поразительную стилистическую тонкость.

Как пишет Г. Гатти в своих воспоминаниях\*, в результате полемики Казеллы с Пиццетти, о чем шла речь выше, итальянская музыкальная молодежь, в первую очередь севера Италии (Турин, Милан), увидела в нем своего единомышленника, друга и вождя. Казелла оказывается в Париже своего рода представителем нового, молодого поколения итальянских композиторов, чье творчество он начинает пропагандировать в столице Франции. Так в январе 1914 года под эгидой Национального общества Независимых Казелла организует в Париже большой концерт из камерных произведений своих итальянских друзей: Дж. Ферранти, И. Пиццетти, Дж. Ф. Малипьеро, В. Давико и Дж. Бастианелли. Это был первый зарубежный концерт современной итальянской музыки, который показал, что в привычном строе итальянской музыкальной культуры появились новые, смелые и самостоятельные произведения.

В 1914 году в Концертах Колонна в Париже Казелла дирижирует первым исполнением «Майской ночи» (солистка М. Фрейнд), а позднее в Концертах П. Монте оркестровой сюитой из «Венецианского монастыря». Пианистическая активность Казеллы возрождается, он выступает с сольными концертами в Париже, а также в Италии. Как вспоминает Г. Гатти, в 1914 году Казелла сближается с молодыми туринскими музыкантами. Приезжая на лето к матери в Праскорсано (около Турина), Казелла постоянно встречался со своими новыми музыкальными друзьями, знакомил их с произведениями Бартока и Кодаи, с последними сочинениями Дебюсси, Равеля (Трио Равеля Казелла готовил к исполнению в Париже). Новое поколение итальянских музыкантов открывало для себя непостижимую звуковую и ритмическую динамику «Весны священной» Стравинского и острейшие психологические катаклизмы симфоний Малера. Великолепный организатор, Казелла сумел помочь туринской общественности в проведении ряда концертов из произведений современных итальянских и зарубежных композиторов. В программах этих, пока камерных, концертов зазвучали произведения И. Пиццетти, Дж. Ф. Малипьеро, О. Респи, В. Томмазини, Л. Пераккио, В. Гуи, В. Де Сабата, Дж. Ферранти, В. Давико, Дж. Гедини и других. Во многих из этих концертов Казелла принял личное участие как солист и ансамблист. Гатти прямо пишет, что приезды Казеллы в Италию сыграли роль катализатора скрытой творческой энергии нового поколения итальянских композиторов, до того не проявлявшей себя из-за отсутствия солидарности и по причине творческой пассивности, сложившейся за долгие годы. Казелла стимулировал активное наступление нового поколения как на академические круги, так и на приверженцев веристской беспринципности. Туринская группа музыкантов во главе с Гатти привлекает Казеллу к участию в новом музыкальном журнале «Музыкальная реформа» («La riforma musicale»), редактором которого он становится, и в декабрьском номере публикует свою первую статью на итальянском языке «44 года европейской музыки» («44 anni di musica europea»). Статья эта, явившаяся беглым обзором музыкального положения в Европе, несла на себе отпечаток патриоти-

\* Gatti Guido M. A. Casella. Milano, 1958, p. 11—12.

ческих настроений, вызванных военными событиями начавшейся первой мировой войны.

По просьбе туринской «Ассоциации друзей музыки» в декабре 1914 года Казелла дает в Турине большой концерт. Исполнив в первом отделении произведения Шопена и Листа, во втором отделении Казелла играет произведения Альбениса, Гранадоса, Шабрие, «Прелюдии» Дебюсси, «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля и шесть из своих, только что написанных Девяти пьес для рояля. При исполнении программы второго отделения часть публики, впервые столкнувшаяся с новой музыкой, стала выражать свое негодование, другая же, преимущественно состоявшая из молодых туринских музыкантов, художников, литераторов и поэтов, горячо приветствовала Казеллу. Блестяще закончив концерт, Казелла обратился к публике со следующими словами: «Я очень доволен, все прошло превосходно... туринская публика, которая слушала меня после восемнадцати лет моего отсутствия, проявила ко мне симпатию и, в своей большей части, интерес к новой музыке». Гатти пишет: «Эти слова, произнесенные твердым, непоколебимым тоном, вселили в нас уверенность в полном успехе последующих наших начинаний». Гатти подчеркивает, что слушатели почувствовали несокрушимый оптимизм и исключительную силу воли, присущие Казелле, которые проявлялись во всей его деятельности, в его мыслях и чувствах. Эти черты личности Казеллы приняли поистине героический характер в последние тяжелые месяцы его жизни. На протяжении 1914 года художественные контакты Казеллы с Италией стали настолько тесными и органичными, что совершенно естественным оказался его переезд в Италию в 1915 году.

Творчески 1914 год отмечен сочинением «Сицилийской бурлески» («*Sicilienne burlesque*», op. 23), а также Девяти пьес для рояля op. 24 с характерными названиями: «В похоронном духе», «В варварском духе», «В элегическом духе», «В шутилом духе», «В экзотическом духе», «В духе плача», «В духе менуэта», «В духе танго», «В крестьянском духе» («*In modo funebre*», «*In modo barbaro*», «*In modo elegiaco*», «*In modo burlesco*», «*In modo esotico*», «*In modo di nenia*», «*In modo di minuetto*», «*In modo di tango*», «*In modo rustico*»). В цикле «Девять пьес», изданном Рикорди, отчетливо складывается оригинальный пианистический стиль Казеллы, с явным преодолением импрессионистской пианистической фактуры и сближением с жестким, тембрально ярким, суровым пианистическим письмом Бартока и Стравинского. В пьесах этого сборника мы встретим и двенадцатизвучные комплексы, и политональные аккордовые контрапункты («гармонический контрапункт», по выражению самого Казеллы), обостренный хроматизм и атональные приемы письма. Здесь получают развитие принципы, завоеванные в «Майской ночи», и вместе с тем в основе лежит мелодическое развертывание формы с широким использованием тембральных интонационных связей.

В 1914 году Казелла впервые выступает как музыкальный редактор. Парижское издательство «Этель» выпускает под редакцией Казеллы «Прелюдии», «Вальсы», и «Ноктюрны» Шопена.

Начавшаяся первая мировая война не сразу сказалась на парижской музыкальной жизни. Казелла, как и многие другие французские музыканты, продолжает в 1915 году интенсивную концертную деятельность. Так, в январе 1915 года в зале Гаво, в концерте в пользу Красного креста Казелла, вместе со скрипачом Вильомом и виолончелистом Фейяром впервые исполняют Трио Равеля. В это время дружеские связи Казеллы и Равеля особенно сильны, они живут в одном квартале, часто видятся. Переехав в Италию, Казелла остается пламенным пропагандистом и исполнителем (как дирижер и пианист) произведений своего французского друга.

14 февраля 1915 года Казелла впервые выступает в Италии в зале «Аугустеум». В программу он включил неизвестные в Италии произведения Ж. Роже-Дюкаса, А. Маньяра, вторую сюиту из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля (первое исполнение Равеля в Италии) и «Петрушку» Стравинского. Римская публика горячо приняла Казеллу-дирижера, на время забыв, что он родился на севере Италии, к которому римская, а тем более южная (неаполитанская) интеллигенция относилась всегда настороженно, а подчас и враждебно. (С этой враждебностью Казелле придется столкнуться в том же Риме через год.) Спустя два дня после симфонического концерта Казелла выступил как пианист, среди других произведений исполнив впервые в Италии «Затонувший собор» Дебюсси и «Игру воды» Равеля. В июне 1915 года его назначают профессором по классу рояля Музыкального лицея св. Цецилии, и в октябре он окончательно переезжает в Рим.

Первые полтора года пребывания Казеллы в Риме еще не оказывают существенного влияния на итальянскую музыкальную жизнь. Он активно занимается фортепианной педагогикой, интенсивно работает над дальнейшим совершенствованием своего пианистического мастерства, много сочиняет. Несмотря на авторитетную поддержку графа ди Сан-Мартино, по инициативе которого Казелла был приглашен в Лицей св. Цецилии, он не мог не почувствовать, что его появление в Риме было встречено скрытым недоброжелательством. Столичные музыкальные круги, как вспоминает Гатти, сразу почувствовали в энергичном и передовом, европейски образованном музыканте, пришедшем с духовно чуждого римлянам Севера, силу, которая возмутит спокойные воды, в коих мирно плавали римские музыканты. Сам Казелла в своих воспоминаниях так писал о своем положении в Риме: «Итальянец, „спустившийся“ сюда из Верхней Италии, вынужден был бороться и всегда своими силами против жестоко сатирической критики, против надменного презрения, равнодушия ко всему, что не является римским только по тому простому соображению, что во всем мире не может быть ничего более значительного, чем римское. Поэтому для пьемонтца, умудренного Парижем, добиться успеха в этом городе было более сомнительно, чем за границей, столь велико различие в характере, привычках, цивилизованности — всего, что отделяло меня от римлян» \*. Оказавшись в атмосфере духовного одиночества, Казелла начинает активно действовать как пропагандист (лектор и музыкальный публицист) и как исполнитель новой итальянской музыки, выступая также в Париже и других городах с лекциями и концертами.

Творческая работа Казеллы на протяжении 1915—1916 годов оказалась не только интенсивной, но и показательной с точки зрения его исканий в эти переломные в его жизненном и творческом пути годы. Прежде всего нужно отметить сочиненные в 1915 году «Страницы войны» («*Pagini di guerra*»), «Четыре музыкальных фильма» для рояля в четыре руки, ор. 25. Этот отклик композитора на трагические события мировой войны был навеян военными кинохрониками (отсюда и необычное название произведения). Цикл в фортепианном варианте состоит из четырех пьес: «В Бельгии. Проход немецкой тяжелой артиллерии», «Во Франции. Перед руинами Реймского собора», «В России. Атака казачьей кавалерии», «В Эльзасе. Деревянные кресты». Образы войны Казелла рисует в беспощадно жестоком, отнюдь не триумфально-батальном колорите. Перед нами разворачивается бездушная тяжелая поступь немецкой военной машины, оставляющей после себя пустыню (первая пьеса), трагическое молчание перед картиной разрушения всех ценностей

\* *Casella A. I segreti della giara. Sansoni, Firenze, 1941, p. 176—177.*



цивилизации (вторая пьеса), непостижимая для европейца стихийная сила атаки казачьей конницы, способной остановить разрушительное движение бездушной немецкой военной техники (третья пьеса) и, наконец, мучительно щемящая боль сердца человеческого перед бесконечными рядами деревянных крестов над военными могилами. Казелла оказался единственным композитором Европы трагически отреагировавшим на события войны. (Дебюсси и Равель откликнулись на войну более опосредованно.) Необычен, нов и смел музыкальный язык Казеллы. Сложнейшие, острые звуко сочетания и непривычная по лапидарности и динамике ритмика, обнаженная экспрессивность мелодики — все свидетельствует о том, что Казелла искал любые средства, чтобы потрясти душу слушателя, вырвать его из инерции традиционной батальности в восприятии картин войны. В 1918 году Казелла, вновь вернувшись к этому произведению, создал изумительный по впечатляющей силе оркестровый вариант «Страниц войны», добавив пятую часть: «На Адриатике. Итальянские броненосцы в походе». Концепция войны, данная Казеллой, далека от поэтических воспевааний войны, появляющихся в это время из-под пера Д'Аннунцио. Позиция Казеллы близка А. Барбюсу, который создает свою гневную книгу «Огонь» (1915—1916).

Горькие настроения, владеющие Казеллой — современником трагических событий войны, обостренные чувством духовного одиночества в Риме, приводят его к сочинению мрачного, но глубокого по содержательности и душевным волнениям цикла «Прощание с жизнью» («L'Adieu à la vie», 1915) для голоса и фортепиано, ор. 26. Цикл написан на стихотворения Р. Тагора во французском переводе А. Жида. Он состоит из следующих четырех пьес: «O toi, suprême accomplissement de la vie», «Mort, ta servante est à ma porte», «A cette heure du départ», «Dans une salutation suprême» («О, ты, великое свершение жизни», «Смерть, твоя служанка у моих дверей», «В этот час расставания», «В приветствии последнем»). Судьба этого произведения оказалась сложной. Более пяти лет рукопись пролежала в столе композитора. Исполнителей отталкивали трудности, вызванные обостренным музыкальным письмом композитора, широко использовавшего линейные приемы в сочетании с предельно диссонансными (для слуха того времени) гармоническими комплексами. Во второй пьесе цикла Казелла применяет аккорд из 12 звуков, приобщившись этим к додекафонии. Через одиннадцать лет, в годы своего окончательного перехода на неоклассические позиции, Казелла вновь вернется к этому произведению и создаст новый вариант «Прощания с жизнью» для голоса и шестнадцати инструментов, ор. 26-бис. В этой редакции особенно отчетливо обозначится прорастание в музыкальном письме Казеллы неоклассических принципов, которое началось еще в 1915 году, но было заслонено непреодоленным грузом различных влияний (от импрессионизма до Малера, Р. Штрауса и Шёнберга). Отметим, что многое в музыкальном письме «Страниц войны» и «Прощания с жизнью» заставляет вспомнить произведения Бартока этого же периода.

Светлым, юмористическим контрастом к предыдущим произведениям явился цикл «Марионетки» («Pupazzetti»), сюита для рояля в 4 руки, ор. 27. Музыкальное письмо «Pupazzetti» поражает своей прозрачностью, лаконичностью, упрощенностью гармонического языка и стремлением к ясной линейной мелодике. Из пяти пьес — «Маленький марш», «Колыбельная», «Серенада», «Маленький ноктюрн», «Полька» фортепианной (первой) редакции «Pupazzetti» лишь в «Колыбельной» мы встречаем сложное гармоническое письмо тембрового колорита, чем увлекался Казелла несколько раньше, добиваясь создания «музыки атмосферы». В остальных песнях обращает на себя внимание четкая, активно пульсирующая ритмика, ритмика движения, бега, танца, заставляющая вспомнить ритмы Скарлатти (см. пример 6).

2 Picc. *a2* *f*

2 Fl. *a2* *f*

2 Ob. *a2* *f*

C. ingl. *fff*

2 Cl. (A) *a2* *fff*

Cl. b. *f*

2 Fag. *f*

Timp. *mf*

T-ro *mf*

P-no *f* *sempre stacc.*

V-ni I *marc.* *v*

V-ni II *marc.*

V-le *marc.* *(h)*

V-c. div. *marc.* *v* *f*

C-b. *f* *sim.*

«Pupazzetti» примечательны и тем, что в них, быть может впервые, сквозь пленительный артистизм и лукавый юмор марионеточных масок, проступает столь характерная для зрелого Казеллы умная, тонкая и одновременно затаенная ирония. Это обращение к наследию итальянского инструментального классицизма в ближайшие годы еще не закрепляется. Композиторская мысль Казеллы в течение еще нескольких лет проходит, как пишет Л. Кортеше, «кризис, в котором вырабатывалось его сознание художника; своим происхождением этот кризис имел прежде всего тональную неопределенность, которой он обязан Шёнбергу больше, чем Стравинскому»\*. Действительно, в Сонатине для фортепиано, ор. 28 (1916) классическая (староитальянская) структура формы сочетается с линейным, атональным письмом (на грани додекафонии), осложненным вторжением острейших гармонических комплексов квартовой структуры.

Противоречивое сочетание прорастающих принципов неоклассического письма с атональной линейностью «обогнало» слуховое восприятие итальянских слушателей. По свидетельству самого Казеллы, когда он в 1917 году исполнял эту Сонатину в Милане, то «сам себя не слышал, так сильна была буря завываний, свистков, проклятий, которые начались с середины первой части и нарастали до конца последней». Напомним, что в 1913 году сходный прием встретила парижская премьера «Весны священной»; с аналогичной реакцией публики неоднократно сталкивается и молодой Прокофьев. Несомненно, что экспериментальные искания Казеллы были попыткой найти новый, действенный по своей выразительности язык. Естественно, что в Италии, еще не знавшей Мусоргского, Дебюсси, Малера, Р. Штрауса, Стравинского и других мастеров современной европейской музыки, оппозиция творческим исканиям Казеллы должна была быть гораздо более сильной, нежели во Франции, Австрии и Германии, где многие новаторские произведения начала XX века уже прочно вошли в музыкальную жизнь.

При оценке характера творческих исканий Казеллы в 1914—1918 годах нельзя не считаться с тем, что начало его творческой деятельности в Италии было периодом глубокого и трудного личного и творческого кризиса. Это были годы противоречивого сочетания и взаимодействия напряженно, дисциплинированно и последовательно работавшей трезвой мысли, которая была органически свойственна Казелле, и мучительного психологического самоанализа, душевных потрясений, вызванных как подлинно трагическим восприятием первой мировой войны, так и коллизиями личной жизни (разлад с женой, завершившийся разводом в 1919 году). Взрывы обостренного, предельно жестокого и мучительного субъективизма толкают его к использованию выразительных средств экспрессионизма, которым он, однако, всегда придает свою, неповторимо личную форму. Духовная растерянность, ощущение глубокого разрыва между острейшими вопросами действительности и философскими системами (прошлого и современности) приводит Казеллу к настроениям мировоззренческого пессимизма, иронического, подчас нигилистического отношения к жизни, в которой царят непреодолимое зло и хаос.

Неуверенность, мучительные сомнения в значительности содержания своих замыслов толкают Казеллу, органического музыканта по природе, к углубленному изучению и постижению естественных, внутренних законов музыки как искусства. Он стремится постичь и поставить на службу творчеству природу художественной специфики музыки. Его влечет установление объективной логики различных выразительных средств музыки (мелодии, гармонии, полифонии), проницательной мыслью исследователя, вооруженного огромной

\* Цит. по: Alfredo Casella. Milano, 1958, p. 98.

эрудицией, он стремится установить преемственность и исторические связи современных исканий с классическим наследием. Отчетливо ощущая распад музыкальной формы в творчестве современников экспрессионистов и ее примитивизацию, вульгарное упрощение в произведениях веристов и эпигонов различного толка, Казелла стремится восстановить значение классической формы — единство структуры и развития. Направленность его мысли в эти годы перекликается с идеями Бузони, неоклассическими исканиями Дебюсси последнего периода и Равеля.

В своем приближении к позициям неоклассицизма, которые окончательно определятся в его творчестве в 1920 году, Казелла упреждал Стравинского, чье творчество периода «Петрушки» и «Весны священной» было раньше для него одним из основных ориентиров. Но, как уже подчеркивалось, путь Казеллы к неоклассицизму и перевооружение на основе достижений итальянского классического инструментализма был осложнен влиянием экспрессионистического психоанализа. В отличие от своего современника и соратника Малипьеро, который неприятие действительности творчески выразил в уходе от нее и погружении в мир вечных классических образов, Казелла в существе своей натуры был активным, остро чувствующим и мыслящим деятелем своего времени. Для него обращение к национальному классическому наследию было не воскрешением ушедших образов прошлого и не извлечением некоего вечного для всех эпох и времен духовного экстракта (как это потом оказалось сутью неоклассицизма Стравинского) или проявлением националистического шовинизма (чему отдал дань ряд итальянских мастеров искусств в период господства Муссолини). Казелла стремился прежде всего к восстановлению, всестороннему использованию и развитию художественной логики и выразительных средств музыкального искусства, которое должно быть живым, современным, таким, каким в свое время было классическое наследие. И здесь Казелла оказался пионером. Направленность его творческих исканий объективно исторически была верной, другое дело, что далеко не все на этом пути ему удалось успешно решить. Подобно Казелле многим из его крупнейших современников пришлось пройти трудный, духовно мучительный путь исканий в борьбе за большое искусство современности (Хиндемит, Берг, Барток, Онеггер и многие другие).

К 1916 году относится произведение, ярко отражающее глубину духовного кризиса и противоречивость творческих исканий Казеллы. Это «Героическая элегия памяти солдата, погибшего на войне», ор. 29, для большого оркестра. «Героическая элегия» — сочинение остро экспрессионистского характера, сочетающее сложное линейное письмо с предельно жесткими звучаниями гармонических комплексов (квартовые структуры аккордов, многозвучный состав которых, правда, не доходит до 12-звучных структур). Ладовая основа произведения — свободно используемый 12-ступенный хроматический звуко-ряд, позволяющий создавать битональные сочетания и скрещения отдельных линейных пластов партитуры. Несмотря на полную хроматическую 12-ступенную структуру звукоряда, в основе музыкального письма лежит принцип политональности, в чем нельзя не увидеть отход Казеллы от атональности. В оркестровке произведения соединяются приемы тембрового письма, выработанные Казеллой ранее, и типично экспрессионистская линейная динамика звучаний, в результате чего возникает контрастная красочность и динамическая иступленность мелодических линий. Принцип графичности явно прорастает сквозь тембральность, подчиняет ее себе. Л. Кортезе отмечает, что в «Героической элегии», как ранее в Сонатине, «додекафония заглядывает во все двери. Тем не менее, также очевидно, что... итальянская натура (Казеллы. — С. Б.)... защищает его от этой тенденции. Как бы он ею ни восхищал-

ся... она не могла стать его собственной» \*. Действительно, пройдя через искус экспрессионизма, проявив большой интерес к творческим исканиям Шёнберга, испробовав применение линейных принципов музыкального письма, Казелла так и не станет адептом ни додекафонии, ни возникшей позднее сериальности. Его дальнейший путь — возвращение к исторически сложившимся основам мажоро-минорной ладотональной системы.

Своеобразным «прорывом» в сторону диатоники и лаконизма музыкального письма оказались две пьесы «миницикла» «Два контраста» («Deux contrastes»), ор. 31, изданные в 1918 году. Они могут служить образцом экспериментального, терпко диссонансного политонального (чаще битонального) фортепианного стиля Казеллы этого периода. Первый «Контраст» — «Grazioso» (Andantino molto moderato) имеет подзаголовок «Воспоминание о Шопене», был написан еще в 1916 году. Он представляет собой свободную парافразу на Прелюдию № 7 Шопена. Казелла сохраняет темп, рисунок мелодии, фактуру Прелюдии, перенес ее из A-dur в сферу As и подвергнув своеобразному гармоническому варьированию. Несколько неожиданно он гармонизирует мелодию Шопена остро характеризованными, преимущественно битональными вертикалями с расширенными противопоставлениями широких регистров («тембровая раскраска») и указаниями резкоконтрастной нюансировки, это придает пьесе характер изящной пародии на романтическую чувствительность и благозвучие. Подобное «критическое» отношение к романтической музыке не мешало Казелле оставаться превосходным исполнителем Шопена и тщательным, тонким редактором его наследия (см. пример 7).

7 Andantino molto moderato

\* Цит. по: Alfredo Casella, p. 100.



1917 год — знаменательный в жизни Казеллы. В Риме в зале «Аугустеум» проходит исключительно бурная по реакции слушателей премьера «Героической элегии» (дирижер Рене-Батон). Новое произведение Казеллы вызвало небывалый в истории римской музыкальной жизни раскол публики: большинство слушателей разразилось свистками и неистовыми криками негодования, другая же часть, состоящая из музыкантов, поэтов, литераторов, художников нового поколения приветствовала композитора, в котором она окончательно признала своего лидера. С редкостной энергией, самообладанием и силой воли Казелла за полтора года пребывания в Италии не только выдержал недоброжелательный прием публикой своих сочинений, но силой, действенностью своих выступлений как композитора, исполнителя, педагога и музыкального публициста сумел выработать определенную художественную платформу, к которой ему удастся привлечь различные творческие индивидуальности нового поколения итальянских музыкантов, объединенных единым желанием преодолеть отставание итальянской музыкальной культуры от достижений Франции, России, Австрии, Германии.

Так в первые месяцы 1917 года благодаря инициативе и энергии Казеллы в Риме организуется Национальное музыкальное общество (первоначальный устав и принципы организации были взяты из устава французского Национального общества Независимых). К концу года это общество превращается в Общество современной музыки. В его состав вошли А. Казелла, Дж. Ф. Малипьеро, И. Пиццетти, О. Респиги, В. Гуи, В. Томмазини, музыковед К. Перинелло и некоторые другие. Действительным президентом Общества был избран граф ди Сан-Мартино, почетными президентами — А. Тосканини, Ф. Бузони и Э. Босси. Первый концерт нового Общества состоялся 16 марта 1917 года в концертном зале Академии св. Цецилии в Риме, в котором были исполнены произведения О. Респиги, М. Кастельнуово-Тедеско, Дж. Ф. Малипьеро, А. Казеллы и И. Пиццетти, то есть произведения нового поколения итальянских композиторов, увидевших в этом ущемление своих интересов и противопоставивших свои творческие искания как затухавшему оперному веризму, так и «академистам». Уже в первый год своего существования новое Общество развернуло интенсивную деятельность. Один из концертов в Театре

Констанци был посвящен Стравинскому. В нем под управлением автора впервые в Италии были исполнены «Жар-птица», «Фейерверк» и «Петрушка» \*.

В других концертах были исполнены произведения итальянских композиторов — Э. Босси, В. Томмазини, Л. Перраккио, А. Гандино, К. Перинелло, Р. Росси, Ф. Мантика, В. Де Сабата, Д. Алалеона, Ф. Лиуцци, А. Гаско, Дж. Ризкли, В. Гуи, Р. Зандонаи, В. Давико и иностранных — К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Л. Бернерса, Г. Форэ. В июле 1917 года Казелла основывает журнал Общества «Новое искусство» («*Arts nova*»), к участию в котором помимо музыкантов привлекаются такие итальянские литераторы, как Дж. Папини и художники К. Карра, Дж. Де Кирико, а также французские музыковеды Л. Лалуа и Ж. Марнольд.

В деятельности Общества Казелла ставил своей задачей сочетать пропаганду творчества молодых итальянских композиторов с исполнением наиболее значительных произведений современных зарубежных авторов. Позиция Казеллы, вызвавшая недовольство не только слушателей, но и ряда итальянских композиторов, увидевших в этом ущемление своих интересов и противодействие националистическим настроениям, показывает, насколько Казелла, борющийся за восстановление национальной самобытности и европейского значения итальянской музыки, был далек от националистического шовинизма. А такие настроения оказались довольно сильными даже в среде ближайших соратников Казеллы по Обществу, в результате чего возник ряд конфликтов, приведший к ликвидации института почетных президентов Общества. Один из президентов — Э. Босси резко напал на А. Тосканини, который исполнил в Риме в зале «Аугустеум» «Смерть Зигфрида» Вагнера, и отказался быть почетным президентом. Тосканини, не желая мириться с дискриминацией музыки Вагнера, также вышел из Общества. В это же время Бузони, с начала войны находившийся в Швейцарии и опубликовавший в газетах резкий протест по поводу причисления итальянской прессой погибшего на фронте молодого итальянского художника Боччони (1892—1916) к воинствующим националистам, «с радостью жертвующим жизнью во имя Италии», был обвинен в германофильстве итальянцами, а немцами — в италофильстве. В результате этой шовинистической вспышки Общество лишилось сразу всех трех своих почетных президентов.

В 1919 году состоялось всего три концерта Общества и проведены они были в зале Квирино, так как Э. Босси, являвшийся директором Академии св. Цецилии, отказался предоставлять зал Академии для концертов Общества. К концу 1919 года закрывается журнал «Новое искусство», которым Казелла руководил как редактор, а с 1917 года участвовал как автор. В конце 1919 года Общество принимает решение о самороспуске, к чему его привели внутренние разногласия, в основе которых лежала активизация консерваторов, воинствующий националистический шовинизм и идейная расплывчатость программы Общества, позволявшая придавать различные оттенки задаче борьбы за национальную музыкальную культуру.

Думается, что Казелла своевременно заметил признаки внутреннего «заболевания» Общества и это стимулировало возвращение его к активной международной концертной деятельности. Он выступает как дирижер и пианист — солист и ансамблист в крупнейших музыкальных центрах Европы, широко включая в свои концертные программы новую музыку (французских импрессионистов, Стравинского, Шёнберга, Бартока и т. д.). Усиление концертной деятельности и ослабление музыкально-общественной активности

\* См.: *Стравинский И. Хроника моей жизни*. Л., 1963, с. 114.

Казеллы в период с конца 1917 года по 1920 год было в значительной степени результатом усиливавшегося враждебного отношения к Казелле, музыканту и общественному деятелю, вылившееся в 1918—1919 годах в националистическую обструкцию. Впервые Казелла столкнулся с ней уже при исполнении в Риме «Героической элегии» и Сонатины.

Откровенно враждебный прием встретило первое исполнение в Риме фортепианной поэмы «Глубокой ночью» («A notte alta»), ор. 31, написанной в конце 1917 года. В этой поэме Казелла, применяя все ресурсы своей виртуозной пианистической техники, реализует с помощью предельно жесткого и сложного звукового письма обостренный, психологически экспрессионистско мучительный замысел выражения человеческого одиночества и отчаяния. В произведении используется весь звуковой диапазон рояля, широкое расположение аккордовых комплексов (9—12 звуков) и политональные сочетания этих комплексов и мелодических линий. Исклчительно интенсивна динамика звучаний, от *ffff* до *pppp*, используемая часто резко контрастно. В целом острота звукового письма Казеллы оставила далеко позади самые жесткие звучания современности («Весна священная», произведения Шёнберга, молодого Бартока, позднего Скрябина и молодого Прокофьева).

Ошарашенные предельной сложностью фортепианного звучания «Глубокой ночью», воспринятого как непостижимый звуковой хаос и разгул какофонии, слушатели и музыканты-профессионалы Италии не смогли уловить в произведении безупречно логичную музыкальную форму строгой структуры и органическую логику звукового письма. Казелла столкнулся с беспрецедентной бурей возмущения и негодования. В прессе критики называли его «паладином какофонии», «музыкальным бошем», антипатриотом и человеком вредным для итальянской культуры. Естественно, что в подобной атмосфере критических суждений о творческих исканиях Казеллы голоса справедливой критики были заглушены криками националистов, сторонников традиционного искусства и просто малоодаренных музыкантов, получивших удобный случай свести счеты с художником, который несмотря на все свои заблуждения и срывы был по дарованию и разносторонности, по своему интеллектуальному уровню и мастерству артиста на много голов выше большинства итальянских музыкантов (исключение составляли друзья и соратники Казеллы — Малипьеро, Гатти, Пиццетти, Респиги). Нападки на Казеллу были тем острее, что в его лице сторонники традиций, косного, обывательского национализма справедливо видели идейного вождя новой итальянской музыкальной школы.

В критических нападках этих лет Казелле припомнили все — и его двадцатилетний отрыв от Италии, и его увлечение современным искусством, особенно австро-немецким, его пропаганду в Италии мастеров немецкого музыкального искусства, его дружеские связи со многими из них. Как мы уже видели при рассмотрении творческого пути Малипьеро и других соратников Казеллы, в этот период вынужденного отхода от активной музыкально-общественной деятельности в Италии, все они замкнулись в себе, и начавшее было крепнуть творческое содружество молодых музыкантов Италии по существу распалось. Каждый действовал сам по себе.

Примечательно, что значительно позднее, в своих воспоминаниях \*, Казелла отмечал, что для него из всех произведений 1914—1920 годов лишь «Героическая элегия» и «Глубокой ночью» сохранили «полную жизненность». А десятью годами раньше, в сборнике статей «21+26» (1930) Казелла писал

\* Casella A. Segretti della giara, p. 203.



об этих произведениях так: «Напомню... что только эти мои сочинения („Героическая элегия“ и „Глубокой ночью“.— С. Б.) действительно определяют некий рубеж, между тем как все предшествующие были лишь более или менее удачными этапами двадцатилетнего труда».

«Глубокой ночью» явилась кульминацией экспрессионизма Казеллы, выросшего из позднего романтизма и сохранявшего связи с образами этого романтизма,— кульминацией иступленной психологической исповеди, мучительно острой, непосредственной, несомненно глубоко родственной психологической конфликтности Малера в Пятой, Шестой и Седьмой симфониях, порожденной горьким «прощанием с уходящим навсегда миром романтических идеалов и иллюзий». Путь беспредельного расширения и усложнения средств выразительности привел Казеллу к творческому тупику. Но быть может именно доведя до конца эксперименты в области звукосочетаний, он и начал сознавать все значение ладовых конструкций и исторически сложившихся закономерностей музыкальной формы. Должен был пройти достаточно большой период времени, пока образовавшийся духовный вакуум не заполнился впечатлениями от принципиально нового восприятия действительности. Не случайно, что сам характер творческих работ Казеллы в период 1918—1921 годов резко изменяется. Не возникают крупные, концепционные сочинения, композитор сочиняет либо миниатюры, либо создает новые редакции своих ранее написанных произведений.

В 1918 году Казелла делает оркестровую редакцию «Страниц войны», ор. 25-бис. Закончив партитуру, Казелла тогда же перекладывает ее для рояля в 4 руки. Отметим, что в какой-то период новые произведения Казеллы печатает не Рикорди, а Честер в Англии. Очевидно, это тоже в какой-то степени результат недоброжелательного отношения к Казелле в Италии. В 1918 году Казелла перерабатывает также фортепианную (в 4 руки) редакцию «Pirazzetti» для камерного ансамбля из девяти инструментов, добавив в заключение цикла 32 такта из первой пьесы («Маленький марш»).

Из оригинальных пьес в 1918 году Казелла сочиняет фортепианный цикл «Безделушки» («Inezie»), три легких пьесы для рояля, ор. 32 («Прелюдия», «Серенада», «Колыбельная»). «Колыбельная» была переложена для рояля и скрипки (или виолончели) Ф. Эйе. Затем, одновременно со Стравинским\*, Казелла сочиняет для механического фортепиано «Прелюдию, Вальс и Рэг-тайм», ор. 33. Последним произведением 1918 года оказался «Коктейль-танец», («Cocktaildance») для рояля.

Цикл «Безделушки» отличает утонченно камерное фортепианное письмо, в котором Казелла использует острейшие диссонирующие созвучия для создания тончайших звуковых светотеней, причудливого контраста сплетающихся звуковых арабесок. Пьесы эти действительно звуковые безделушки («пустячки»), для воплощения которых, однако, требуется рафинированное пианистическое мастерство.

Тяжелый во всех отношениях 1919 год (неуспех премьеры оркестровой редакции «Страниц войны», самороспуск Общества современной музыки, обострившиеся нападки на Казеллу) оказался для композитора и годом сложных событий личной жизни, завершившихся разводом с Элен Кан-Казеллой, а также полностью бесплодным творчески. Однако он много работает над книгой «Эволюция музыки» в 3-х томах, а также редактирует все фортепианные сонаты Бетховена, выпущенные издательством Рикорди. Кроме того, он пишет музыкально-критические статьи для различных итальянских газет и

\* См.: Стравинский И. Хроника моей жизни, с. 118.

журналов и вновь начинает выступать в музыкальной прессе Европы и заокеанских стран. Музыкально-публицистическую деятельность Казелла будет вести почти до самой своей смерти. К сожалению, подавляющее большинство критических статей Казеллы, рассеянных на страницах множества музыкальных газет и журналов разных стран, не собраны воедино. Статьи этих, кризисных для Казеллы лет, посвящены преимущественно вопросам современной музыки.

1920 год приносит Казелле неожиданное признание значительности его личности художника и общественного деятеля. Его избирают академиком, членом Академии св. Цецилии, этого старейшего и авторитетнейшего учреждения Италии, имевшей в своих рядах немало музыкантов академического, консервативного направления. Несколько активизируется его творческая деятельность, в которой к концу года намечаются новые черты. В 1920 году Казелла пишет оркестровую транскрипцию «Pupazzetti», внося в партитуру изменения, сделанные при создании редакции для камерного ансамбля (нонета). Одновременно он перекладывает партитуру «Pupazzetti» для рояля в 4 руки. Оркестровая редакция «Pupazzetti», сделанная с присущим Казелле блестящим мастерством и тонким звуковым изобретательством, сразу же завоевала самую широкую популярность на симфонических эстрадах мира.

Другой работой композитора было сочинение Двух каденций для ре-минорного Фортепианного концерта Моцарта (K.466), произведения, которое замечательно играл Казелла и которым он в 1894 году дебютировал в Турине \*. Каденции свидетельствуют не только о глубоком и тонком проникновении композитора в стиль Моцарта, но и о изумительной его способности, не нарушая чистоты стиля произведения, использовать выразительные возможности современного пианистического мастерства.

В этом же 1920 году Казелла сочиняет Пять пьес для двух скрипок, альты и виолончели, ор. 34. В этот камерный цикл вошли следующие пьесы: «Прелюдия», «Нинна-нанна» \*\*, «Смешной вальс», «Ноктюрн», «Фокстрот». «Фокстрот» из этого цикла Казелла переложил для рояля в 4 руки. К этому же году относится сочинение Одиннадцати детских пьес для рояля, ор. 35. В цикл вошли следующие пьесы: «Прелюдия», «Диатонический вальс», «Канон», «Болеро», «Памяти Клементи», «Сицилиана», «Жига», «Менуэт», «Перезвон», «Колыбельная», «Финальный галоп». Своей классической образностью и острой современностью музыкального письма пьесы перекликаются с создаваемыми в эти годы Бартоком произведениями для детей.

Циклы Пять пьес и Одиннадцать детских пьес являются сочинениями, намечающими неожиданный и стремительный поворот в творческой эволюции Казеллы. Действительно, музыкальное письмо в этих произведениях резко порывает со всем предшествующим и позволяет думать, что в них Казелла экспериментально нащупывает пути к принципам письма современного и в то же время преемственного, связанного с традициями итальянского классицизма. Но, думается, правильнее отнести эти пьесы к переходным исканиям, поскольку сама идейно-эстетическая позиция Казеллы еще далеко не определилась. Создание циклов протекало параллельно с работой над еще не завершенным исследованием «Эволюция гармонии», в которой он нашел обоснование своим новым творческим позициям.

\* Каденции были написаны для Тины Филиппони Синискальки, ученицы Казеллы, которую он (и не только он) считал надеждой итальянского концертного исполнительства и которая скончалась в юном возрасте.

\*\* Ninna-nanna (ит.) — Колыбельная.

Однако в процессе теоретического осмысления проблем современного музыкального письма Казелла в ряде своих статей прозорливо предвосхищает вопросы, которые стали актуальнейшими в наше время, но для современников Казеллы были слишком смелыми и необычными. Так, в статье 1921 года «Материя и тембр» («Matière et timbre», 1921) он пишет: «Из простого, вспомогательного средства выражения, роль звукового колорита становится у Дебюсси столь важной, у Стравинского и Шёнберга столь основополагающей, что нельзя не увидеть в этом выдвижение элемента, который некогда был вспомогательным, на главное место в нашей эстетике и нашей современной технике... Познаем ли мы однажды самое существо тембровости. <...> Сам я рискнул выдвинуть гипотезу, что может быть в недалеком будущем, единственное трезвучие сможет заключить в своей одновременности сумму ощущений и эмоций, равную той, какая сегодня разворачивается на протяжении длительности того или другого музыкального фрагмента. И совсем не химерично вообразить уже сегодня музыку, освобожденную от ритма, раскрепощенную от всех признаков контрапункта, в которой группировки звуков повиновались бы только фантазии создателя и необходимости получить различные краски и которая была бы мелодической не в том примитивном смысле, какой мы придаем этому слову, но в более широком, во всей согласованной последовательности звучностей во времени» \*.

Можно оспорить в этом суждении Казеллы некоторые положения (в частности, тезис об освобождении музыки от ритма, хотя, вероятно, композитор имел в виду освобождение от окостеневших ритмических схем и ритмической инерции музыкального письма), но нельзя не заметить поистине прозорливого утверждения о роли тембра в современной музыке и о том, что тембровые связи будут играть в музыкальном письме все более важную роль. Творческая практика 50-х — 60-х годов нашего века дает тому убедительные доказательства.

Значительным событием 1921 года стало превращение фортепианного оригинала «Глубокой ночью» в поэму для рояля и оркестра, своего рода концерт для рояля с оркестром. В том же 1921 году Казелла совершает по США концертную поездку, выступая как пианист-солист. В его концертных программах классический репертуар сочетается с новинками современной фортепианной музыки. В США состоялась премьера новой редакции «Глубокой ночью» для рояля с оркестром. Партию рояля исполнял Казелла, оркестром дирижировал Л. Стоковский. В последующие годы эту редакцию «Глубокой ночью» Казелла часто включал в свои концерты. Успешная концертная поездка в США положила начало многочисленным пианистическим гастролям Казеллы, а также все более частым выступлениям в качестве дирижера. Особенно много он концертирует в Италии, Франции и Австрии, Германии. Казелла становится участником концертов Интернационального общества современной музыки. В 1922 году, вследствие напряженной концертной деятельности, Казелла уходит с поста профессора фортепианного класса Музыкального лицея в Риме.

С начала 20-х годов ширится музыкально-публицистическая деятельность Казеллы, регулярно помещавшего свои статьи по проблемам современного и классического искусства в ряде итальянских и многих европейских периодических изданий и ведущих музыковедческих журналах Европы и Америки.

В 1922 году в Зальцбурге учреждается Интернациональное общество современной музыки, определившее своим центром Вену и организовавшее

---

\* Цит. по: Samuel Cl. Panorama di l'art musical contemporain. Gallimard, 1962, p. 466—467.

ежегодные фестивали новой музыки в различных городах Европы, а позднее и в США. В 1923 году оживает Общество современной музыки в Италии, которое в сентябре 1923 года реорганизуется в Корпорацию новой музыки (*Corporazione della Musica Nuova*), на правах секции вошедшей в Интернациональное общество современной музыки. Активным участником создания Корпорации новой музыки были Казелла, Малипьеро и писатель и поэт фашистской ориентации Д'Аннунцио. С момента образования Корпорации новой музыки и до начала второй мировой войны, когда Корпорация была распущена, Казелла был фактическим руководителем и организатором всей концертной и музыкально-критической деятельности этого общества, а также редактором основанного Корпорацией в 1924 году журнала «Корабль» («*La Proga*»). В концертах Корпорации, которая в 1924 году (впервые в истории итальянской концертной жизни) провела турне по Италии, были исполнены: под управлением А. Шёнберга «Лунный Пьеро», под управлением Казеллы — «История солдата» и Октет Стравинского, а также ряд других произведений соратников Казеллы. Программы этих концертов были необычными для музыкальной жизни Италии и содействовали постепенному ознакомлению итальянского слушателя не только с новыми произведениями, но и с качественно иным в профессиональном отношении исполнением.

В то же время в начале 20-х годов в Италии происходят знаменательные общественно-политические события: поход фашистских отрядов на Рим, захват фашистами власти 28—30 октября 1922 года и установление фашистской диктатуры во главе с дуче Муссолини. В области культуры в фашистском руководстве ведущее положение занимает Д'Аннунцио, осуществляющий культурную политику фашизма в искусстве.

Международный авторитет и руководящая роль, которую в итальянской музыкальной жизни играет Казелла с начала 20-х годов, обратили на себя внимание фашистского руководства. Это руководство, стремясь привлечь на свою сторону интеллигенцию, сначала разными путями поддерживало общественную инициативу в области культуры и искусства, рассчитывая на появление произведений, которые бы прославляли идеи итальянского фашизма, его воинствующий национализм и историческую преемственность Италии Муссолини от наследия и традиций императорского Рима как всемирной империи. Но подобно Кроче, который не стал как Д'Аннунцио, Маринетти, философ Джентиле, как обласканные Муссолини престарелый Масканьи или певец Б. Джильби открытыми трубадурами корпоративного государства, Казелла и его соратники в борьбе за новую итальянскую музыку на протяжении 1920-х годов все свое творческое внимание посвящают установлению живой связи классического итальянского искусства с современностью. Казелла становится одним из основоположников итальянского музыкального неоклассицизма, внося в развитие этого направления отличные от Пиццетти и Малипьеро тенденции. Его позиции базируются на творческом переосмыслении неоклассических открытий И. Стравинского и классического итальянского искусства оперы-серия и оперы-буффа, особенно — на традиции итальянского инструментализма XVII—XVIII веков (Д. Скарлатти, Тартини, Вивальди и т. д.).

Примечательными произведениями Казеллы 1923—1924 годов являются утонченно прозрачные по звучности, лаконичные по средствам выражения «Три песни треченто» («*Tre canzoni trecentesche*»), в которых отчетливо проявляются свойственные Казелле глубокое понимание стиля и мастерство письма, затем «Четыре римских небылицы» («*Quattro tabole romanesche*») для голоса и фортепиано и отчетливо неоклассический по трактовке жанра и музыкальному письму Концерт для двух скрипок, альты и виолончели,

ор. 40 в пяти частях: Симфония, Сицилиана, Менуэт, Речитатив и Ария-канцона. Этот концерт вызвал большой интерес в среде музыкантов, в 1927 году он был переложен на струнный оркестр Э. Штейном и авторизован Казеллой как Концерт для струнного оркестра, ор. 40-бис.

Результатом углубленных размышлений над проблемами взаимосвязи классического наследия и современности, основанных на пытливом изучении памятников итальянского инструментализма и оперы XVII—XVIII веков, явилось уже упоминавшееся теоретическое исследование Казеллы, завершенное в 1923 году и тогда же опубликованное в Лондоне на трех языках под названием: «Эволюция музыки, прослеженная на основе истории совершенного каданса». В этом трактате, который нужно отнести к оригинальным и смелым проявлениям музыкально-теоретической мысли начала 20-х годов и который можно назвать своеобразным музыкально-теоретическим манифестом итальянского неоклассицизма, Казелла обобщает огромное количество музыкального материала — от ранних этапов истории европейской музыки до современности. В отличие от своих высказываний предвоенного периода, он утверждает неисчерпанные исторической эволюцией возможности лада и тональности, формообразующую роль гармонии и каданса, необходимость связи современных исканий с исторически накопленными традициями, объясняет особенности структуры гармонических образований не только акустически (обертонный ряд), но и голосоведением, которому придает в искусстве гармонического письма весьма важное значение. Примечательна центральная идея трактата Казеллы — восстановление в современном музыкальном искусстве выразительной и формообразующей роли гармонии, основанной на преемственности классических традиций. В этом отношении взгляды Казеллы отличаются от воззрений ряда современников (в том числе молодого П. Хиндемита), стремившихся преодолеть обозначившийся в послевоенную эпоху кризис гармонического мышления обращением к принципам староклассической полифонии.

Примечательной композиторской работой Казеллы, завершенной в 1924 году, оказался одноактный балет «Кувшин» («La giara») \*, по одноименной, полной лукавой, несколько горькой иронии новелле Л. Пиранделло. Предложение написать этот балет исходило от руководителя Шведского балета, который обратился к Казелле по инициативе Э. Сати. Балет «Кувшин» с большим успехом был исполнен на сцене Театра Елисейских полей 19 ноября 1924 года и получил весьма благожелательные отзывы в печати. Дирижировал спектаклем автор, хореографическое воплощение было осуществлено Ж. Бёрлиным, оформление и костюмы были выполнены итальянским художником Дж. де Кирико, с которым Казелла в дальнейшем сблизился и искусство которого, как художника неоклассического направления, он очень высоко ценил. В этом балете неоклассическая направленность исканий Казеллы проявляется еще отчетливей по сравнению с Концертом для двух скрипок, альты и виолончели, ор. 40. В музыке балета Казелла искусно переосмысляет (перекликаясь со Стравинским) музыкально-драматургические и стилистические черты итальянской оперы-буффа и итальянского инструментализма XVIII века. С большим мастерством и остроумием включает Казелла в музыку балета диалектные особенности неаполитанского и сицилийского фольклора (см. пример 8).

---

\* *La giara* (ит). — большой глиняный сосуд с узким горлом и крышкой для хранения оливкового масла.

*p dolce ed espr.* *(leg. sempre)*

*(♩ = 48)*

Балет занял прочное место в репертуаре Шведского балета, а успех его побудил Казеллу сделать в том же году из музыки «Кувшина» оркестровую сюиту, ор. 41-бис.

Параллельно с созданием «Кувшина» Казелла в 1924—1925 годах напряженно работает над сочинением монументальной Партиты для рояля и оркестра, ор. 42, трехчастный цикл которой образуют: Симфония, Пассакалья и Бурлеска. Партита — образец неоклассического стиля Казеллы. В суровом, жестком, подчас аскетическом звучании ее музыки можно усмотреть известную родственность Вступлению и Ларго Фортепианного концерта Стравинского. Это естественно: оба музыканта в 20-х годах тесно общались, и Казелла, не отличавшийся присущей Стравинскому инициативой композиторского поиска, явно следовал за Стравинским, по-своему претворяя открытые им горизонты и перспективы. Нужно, однако, подчеркнуть, что несмотря на черты влияния Стравинского, Партита отличается тем единством стиля, который свидетельствует о самостоятельности и самобытности мышления Казеллы, дающего в этом произведении яркий пример творческого

переосмысления классических традиций итальянского инструментализма XVIII века, в первую очередь традиций Д. Скарлатти. Партита была с успехом исполнена под управлением Казеллы в 1925 году в Венеции на фестивале Интернационального общества современной музыки, который организовал Казелла совместно с М. Ламброка. Вслед за венецианской премьерой Партита прозвучала в Нью-Йорке под управлением В. Менгельберга при участии Казеллы как пианиста и была горячо встречена слушателями. 7 февраля этого же года в «Ла Скала» состоялась премьера балета Казеллы «Венецианский монастырь» (дирижер Паницци, балетмейстер Н. Гуэрра), прошедшая со сдержанным успехом.

Весьма плодотворным в творческом отношении оказался для композитора 1926 год, когда он сочиняет монументальный «Римский концерт» («Concerto Romano») для органа и оркестра (три трубы, три тромбона, литавры, струнные) ор. 43, трехчастный цикл которого образуют: Симфония, Ларго, Каденция и Токката. Концерт возрождает на современной основе традиции староклассической итальянской органной музыки и развивает стилистику Партиты. С большим мастерством сопоставляет Казелла специфические особенности звучности органа со звучанием оркестра, современного по составу, но трактованного в духе традиций итальянской классической оркестровой музыки.

Вторым значительным произведением этого года был дивертисмент «Скарлаттиана», ор. 44, основанный на претворении (своеобразном переинтерпретировании) тем и фрагментов музыки, заимствованных из произведений Д. Скарлатти, которые получили в партитуре дивертисмента изысканное, остроумное по изобретательности и четкости формы оркестровое воплощение. В «Скарлаттиане» проявилась любовь Казеллы к искусству Алессандро и Доменико Скарлатти, жанрам и формам народного музыкального искусства южных областей Италии (Неаполь, Калабрия, Сицилия), что будет ощущаться и в последующие годы. Возможно стимулом к созданию этого произведения послужило блестящее исследование Б. Кроче о театральной культуре Неаполя. «Скарлаттиана» написана для рояля и 32-х инструментов. В особенностях состава нельзя не увидеть стремления Казеллы создать для себя, как концертного пианиста, новые произведения для выступления с оркестром. После первого исполнения «Скарлаттианы» 22 января 1927 года Нью-Йоркским симфоническим оркестром (дирижер О. Клемперер, солист А. Казелла), принесшего автору блестящий успех, партитура дивертисмента (полностью и по отдельным номерам) была использована в многочисленных хореографических постановках в различных городах мира, из которых отметим балет В. Нижинского «Ревнивые комедианты», поставленный в Монте-Карло в 1932 году. Одновременно дивертисмент «Скарлаттиана» в 20-х — 30-х годах часто появляется в концертных симфонических программах различных оркестров мира.

Возвращаясь к творчески плодотворному 1926 году, отметим также сочиненные в этом году Сонату до мажор для виолончели и фортепиано, ор. 45 (четыре части цикла: Прелюдия, Бурре, Ларго и Рондо), выдержанную в строгой, неоклассической манере, а также очаровательную по характеру звучания и мастерству использования инструментов Серенаду для кларнета, фagота, трубы, скрипки и виолончели, ор. 46. Шестичастный цикл Серенады состоит из Марша, Менуэта, Ноктюрна, Гавота, Каватины и Финала. В Серенаде Казелла с большой изобретательностью и тонкостью воссоздает в современной камерной манере письма приметы и особенности одного из жанров ансамблевой инструментальной музыки XVIII века.

С 1926 года начинается период исключительно интенсивной концертной деятельности Казеллы как дирижера (до 1942 года Казелла дал симфониче-

ские концерты на всех значительных эстрадах мира). Много выступает он и как пианист и ансамблист, постоянно включая в свой репертуар произведения из староклассического наследия и новинки современной музыки. Он исполняет не только свои сочинения, но и произведения своих друзей и единомышленников из различных стран Европы.

В 1926 году Казелла вновь посещает Россию, теперь уже Советский Союз. В этот третий приезд на русскую землю он выступает с концертами в Москве и Ленинграде, проявляя огромный интерес к русской музыке. В Ленинграде он встречается с А. К. Глазуновым и А. В. Оссовским, с удивлением и восторгом знакомится со спектаклями недавно организованной Оперной студией Консерватории, в том числе с особенно поразившим его «Каменным гостем» Даргомыжского. Концертные выступления Казеллы — дирижера и пианиста — привлекли живейшее внимание советских музыкантов, в том числе Б. В. Асафьева, который написал о нем лаконичный, но богатый прозорливыми суждениями и верными оценками очерк. С большой заинтересованностью знакомится Казелла с неведомым ему социальным укладом и культурой нашей страны, изумляясь интенсивности, многообразию и высокому уровню концертной и театральной жизни, богатству творческих исканий художников, беспримерной тяге широких масс к большому искусству. Дружеское, благожелательное отношение Казеллы к молодой советской культуре было понято и достойно оценено. Казелле было присвоено звание почетного члена профсоюза работников искусств. Нужно отметить, что на протяжении всей своей жизни Казелла оставался горячим поклонником русской художественной культуры, о значении которой в истории мирового искусства он не раз говорит в своих литературно-критических работах.

Среди его концертных выступлений 1926 года отметим берлинскую премьеру Партиты (дирижер В. Фуртвенглер, солист А. Казелла) и повторение этого исполнения в Гевандхаузе в Лейпциге. Заслуги Казеллы в деле творческих связей с Францией были отмечены награждением его орденом Почетного легиона.

Не менее интенсивен в концертном отношении оказался и 1927 год, в течение которого Казелла ничего не сочинил. В турне по Италии он дирижирует «Свадебкой» Стравинского, которая ошеломляет слушателей как смелостью музыки, так и блистательным исполнением (хор — *Camerata varesina del Madrigale*, под управлением Р. Бартоли; певцы — Р. Маральяно-Мори, Дж. Ленарт, М. Говони, Г. Ланской; пианисты — О. Адлер, Д. Альдериги, М. Кастельнуово-Тедеско, В. Мортари). Окончив турне по Италии, Казелла едет в Америку, где 11 марта 1927 года в Нью-Йорке, при участии французского органиста Ш.-М. Курбуэна и под управлением Казеллы, с успехом проходит первое исполнение «Римского концерта» для органа и оркестра. В мае — июне этого же года Казелла проводит с Бостонским симфоническим оркестром цикл из 62 общедоступных (народных) концертов. Этот цикл, прошедший с большим успехом, был им повторен в двух последующих годах. Нельзя не отметить, что среди многочисленных произведений, которые Казелла исполнил за три года, насчитывалось свыше двухсот произведений итальянских композиторов.

Интенсивная концертная деятельность резко ослабила творческую активность Казеллы. Много энергии и труда вложил Казелла в организацию и проведение в 1928 году в Сиене очередного фестиваля Интернационального общества современной музыки, в концертах которого он в числе других произведений исполнил «Свадебку» Стравинского. И тем не менее в 1928 году он пишет Концерт ля минор для скрипки и оркестра, ор. 48 (цикл: *Primo tempo*, *Адажио* и *Рондо*), с блеском исполненный в том же году Й. Сигети,



а также делает фортепианную транскрипцию «Двух итальянских песен» («Due canzoni italiane»: абруцкой «Canzone a ballo» и сардинской «Ninna-nanna»). Кроме того, Казелла начинает сочинение трехактной, с прологом, оперы-сказки «Женщина-змея» («La Donna Serpente») по одноименной сказке К. Гоцци (либретто Ч. В. Лодовини). Однако работа над этим произведением затянулась почти на три года, причиной чему была интенсивная концертная деятельность в 1929—1932 годах. Из наиболее значительных концертных турне Казеллы отметим поездку в Испанию в 1930 году, где он выступал как пианист в организованном им Итальянском трио (скрипач А. Сerratо, виолончелист А. Бонуччи). Бонуччи был постоянным партнером Казеллы в ансамблях разного состава на протяжении более чем десяти лет. В марте 1930 года Казелла дирижирует в Испании «Свадебкой» Стравинского (исполнители: пианисты и солисты — участники итальянской премьеры, хор Барселонского хорового общества). После концертной поездки в качестве дирижера в мае — июне 1930 года в Аргентину, Казелла совместно с А. Луальди организует подготовку и проведение первого Венецианского музыкального фестиваля, состоявшегося в сентябре, после чего в составе Итальянского трио уезжает с концертами в Египет. В 1931 году на очередном фестивале Интернационального общества современной музыки он дирижирует «Американцем в Париже» Дж. Гершвина. В этом же году привлекается в качестве соредактора к руководству римским журналом «Литературная Италия» («Italia litteraria»), в работе которого активно участвует до 1936 года.

В процессе медленного завершения оперы «Женщина-змея» Казелла начинает работу над одноактной оперой по стихотворной пьесе (в жанре мистереи) А. Полициано «Сказание об Орфее» («La Favola di Orfeo»), либретто Ч. Паволини, ор. 51. В ней сохранен трагический финал мифа. Премьера «Женщины-змеи» состоялась под управлением Казеллы 17 марта 1932 года в Римском королевском театре (постановка Ч. Форцано, декорации и костюмы Ч. Е. Оппо), премьера «Сказания об Орфее» — 6 сентября на сцене Театра Гольдони в дни Венецианского фестиваля, о котором говорилось выше. Обе премьеры вызвали живой отклик музыкальной общественности, но были прохладно встречены официальной фашистской печатью. Другими произведениями, созданными в этом же 1932 году, были «Два ричеркара на имя ВАСН» («Due ricercari sul nome di В.А.С.Н.») для рояля, ор. 52 и Симфония для рояля, виолончели, кларнета и трубы, ор. 53. В 1933 году Казелла сочиняет Интродукцию, Арию и Токкату для оркестра, ор. 55, где использует арию из Симфонии, ор. 52 и токкату из «Римского концерта» для органа и оркестра, ор. 43, переработав эти части в новую оркестровую редакцию. Другим значительным сочинением того года стал Тройной концерт для рояля, скрипки, виолончели и оркестра, ор. 56 в четырех частях: *Largo ampio, sollene; Allegro molto vivace; Adagio; Rondo*.

Немногими новыми произведениями отмечен и 1934 год. Следует упомянуть оркестровую редакцию транскрипции Л. Сильва Ноктюрна и Тарантеллы, написанных Казеллой в 1929 году как Вокализы для голоса и рояля, а также обработку для голоса и рояля генуэзской народной песни «Ninna-nanna», которая была заимствована из сборника де Сантиса («Frente ninne-nanne popolari italiane», di Santis).

Причинами столь малой творческой продуктивности в эти годы остается исключительная по масштабу концертная и организационная деятельность Казеллы. Так, в 1933 году под его управлением на Римском радио состоялось первое исполнение «Царя Эдипа» Стравинского и «Ночного турнира» («Torneo notturno») Малипьеро. В июне этого же года Казелла дирижирует на очеред-

ном фестивале Интернационального музыкального общества в Амстердаме Партитой молодого композитора Г. Петрасси, который вместе с Л. Даллапикколой и некоторыми другими представляет новое поколение итальянских композиторов, выступивших в эти годы как последователи нововенской школы. 5 апреля в Риме в зале «Аугустеум» Б. Молинари дирижирует Интродукцией, Арией и Токкатой, а 17 ноября в Берлине в зале Государственной оперы под управлением Э. Клейбера и при участии Итальянского трио с Казеллой во главе состоялось первое исполнение Концерта для рояля, скрипки, виолончели и оркестра, горячо принятое немецкими музыкантами, но получившее сдержанную оценку в немецкой фашистской печати. Примечательно, что после этой поездки в фашистскую Германию Казелла больше никогда не выступал на концертных эстрадах Третьего рейха. В этом же 1933 году Казелла возобновляет педагогическую работу как руководитель класса фортепиано при только что учрежденной Киджианской Академии в Сиене.

Проведя в 1934 году очередной фестиваль Интернационального общества современной музыки, Казелла в составе Итальянского трио совершает концертную поездку по США, во время которой обнаруживает в Библиотеке конгресса в Вашингтоне рукописи симфоний М. Клементи, внимательно их изучает и позднее, в 1935 году, подготавливает к изданию, дописав отдельные недостающие такты и расшифровав сокращенную запись композитора. Эти, впервые опубликованные симфонии Клементи (Симфония до мажор и Симфония ре мажор), дополнили серию разнообразных расшифровок, редакций и обработок, сделанных Казеллой ранее. Еще в 1933 году он переложил на малый оркестр три сонаты Д. Скарлатти и составил из них сюиту «Токката, бурре и жига», а также переложил для скрипки, виолончели и рояля, расшифровав бассо континуо, Сонату а тре, из «Музыкального приношения» И. С. Баха. В 1935 году Казелла создает великолепное по оригинальности и оркестровому мастерству переложение Чаконы И. С. Баха для симфонического оркестра.

В 1935 году Казелла в качестве пианиста, ансамблиста и дирижера совершает многочисленные концертные поездки, в том числе в СССР. Во время своего четвертого приезда в нашу страну он в течение недели выступил как дирижер симфонических концертов в Москве, Ленинграде и Харькове. Советские музыканты (в числе них А. В. Оссовский) отмечали строгость и стилистическую безупречность исполнительского стиля Казеллы. В этом же году он завершает сюиту (Интродукция, Хорал и Марш) для духовых и ударных, ор. 57, работа над которой была начата еще в 1931 году, а также Концерт для виолончели и оркестра, ор. 58, начатый в 1934 году. Премьера Виолончельного концерта состоялась 5 января 1936 года в Риме в зале «Аугустеум» под управлением автора (солист — виолончелист Бонуччи).

В 1936 году Казелла заканчивает фортепианный цикл: Симфония, Ариозо и Токката, ор. 59, который впервые был исполнен пианисткой О. Пулители-Сантоликило 12 сентября на Венецианском фестивале. С этого года Казелла, здоровье которого пошатнулось, резко сокращает количество сольных концертов, продолжая выступать как дирижер. С 1939 года полностью прекращается его деятельность как концертного пианиста.

Много внимания Казелла уделяет в 1936—1943 годах редактированию (часто с расшифровками старинных рукописей) и тщательно выверенному изданию произведений Самmartини, Вивальди, А. и Д. Скарлатти, Монтеверди, Г. Торелли, Г.-В. Бассани и других. В 1936—1937 году он работает над сочинением одноактной оперы-оратории «Пустыня искушения» («Il deserto tentato») на либретто Ч. Паволини, ор. 60, премьера которой состоялась в 1937 году в Театре Коммунале во Флоренции. В 1937 году Казелла пишет Концерт для оркестра, ор. 61. Отметим, что творческая направленность

замыслов и решений Казеллы в эти годы резко противостоит, так же как у большинства его соратников, шовинистическим устремлениям фашистского режима Муссолини, после победы над Эфиопией утверждавшего идею создания великой итальянской империи, возродившей былое величие императорского Рима. Тематика произведений, созданных Казеллой в эти годы, отчетливо показывает, насколько он был далек от прославления «великой Италии».

Наиболее значительными сочинениями Казеллы предвоенных лет являются Трио-соната для рояля, скрипки и виолончели, ор. 62 (1938), затем драматичная и суровая по характеру Симфония, ор. 63, над которой композитор работает в 1939/40 году. Трио-соната была исполнена Казеллой в составе Итальянского трио 12 сентября 1938 года на очередном Венецианском фестивале. Симфония же впервые прозвучала лишь 27 марта 1957 года в исполнении Чикагского симфонического оркестра под управлением дирижера Ф. Стока. Первое исполнение Концерта для оркестра, ор. 61, состоялось в Амстердаме 9 декабря 1937 года под управлением автора. В этом же, 1937 году Казелла был избран иностранным членом французской Академии изящных искусств на место А. К. Глазунова. В 1938 году Казелла основывает бюллетень Киджианской академии в Сиене под названием «Сиенский еженедельник» («*Settimane senesi*»), работой которого руководит в течение четырех лет (с 1940 г. совместно с С.-А. Лучиани), публикуя в нем исследования и образцы старинной итальянской музыки, особенно А. Вивальди.

В 1942 году Казелла сочиняет одноактный детский балет «Комната рисунков» («*La camera dei disegni*») для камерного оркестра (либретто А.-М. Милоша) для своей дочери Фульвии, премьера балета состоялась 28 ноября в Театре искусств в Риме под управлением автора. Балет имел и другие названия: «Балет для Фульвии», «Дивертисмент для Фульвии». Наряду с новыми эпизодами Казелла использовал в этом балете отдельные пьесы из Одиннадцати детских пьес для фортепиано, написанных в 1920 году, а также пьесу «*In modo esotico*», которую заимствовал из Девяти пьес, ор. 24, сочиненных еще в 1914 году. С новым сюжетом, в постановке Л. Новарро и с названием «Голубой бродяга» («*Il Vagabondo azzurro*»), балет с успехом был возобновлен на сцене «Пикколо Скала» в Милане в 1957 году.

Последние пять лет жизни (с 1942 года) Казелла все чаще испытывает недомогание и почти совсем прекращает свои выступления как дирижер и пианист. В 1942 году он сочиняет Ричеркар на имя Гвидо Гатти («*Ricercare sui nome di G. M. Gatti*») для фортепиано и одно из самых значительных симфонических произведений в его наследии — дивертисмент «Паганиниана» для оркестра, ор. 65. Цикл состоит из следующих частей: *Allegro agitato*; *Polacchetta (Allegro moderato)*; *Romanza (Larghetto, cantabile, amoroso)*; *Tarantella (Presto, molto)*. Первое исполнение «Паганинианы» состоялось 15 апреля 1942 года в Венской филармонии под управлением К. Бёма. В августе, находясь в Сиене, Казелла тяжело заболел и был срочно перевезен в Рим, где ему была сделана операция. Несмотря на тяжелые испытания и тревожные прогнозы врачей, Казелла продолжает интенсивно работать как композитор. Успех музыки «Паганинианы» повлек предложение из Вены превратить симфоническое произведение — дивертисмент, основанный на использовании тематического материала и отдельных отрывков из произведений Паганини, — в одноактный балет. С конца 1942 года, едва оправившись от перенесенной операции, Казелла принимается за создание партитуры балета, в которую включает не только материал дивертисмента, но и ряд новых фрагментов из произведений Паганини. Итальянская премьера балета под названием «Роза сновидений» («*La Rose del sogno*») на сюжет А.-М. Милоша, с которым Казелла уже сотрудничал, создавая детский балет «Комната

рисунков», состоялась 16 марта 1943 года в Королевском оперном театре в Риме, но в силу военных и политических событий этого года (падение и последующая казнь Муссолини, установление военно-монархической диктатуры, высадка союзников на итальянскую территорию и оккупация немцами северной и центральной Италии) прошла незамеченной \*. Вскоре после премьеры «Розы сновидений» Казелла дирижирует в римском театре «Адриано» симфоническим концертом Академии св. Цецелии, программа которого состояла из его произведений.

Здоровье композитора резко ухудшается, в июне 1943 года он переносит вторую серьезную операцию. Едва оправившись и находясь еще в постели, он принимается за работу — занимается главным образом редактированием и подготовкой к изданию произведений Баха, Шопена, Моцарта, Мусоргского, а также фа-мажорного Концерта А. Вивальди для концертирующей скрипки, двух гобоев, фагота, двух валторн, струнных и чембало. Кроме того, в 1943 году он заканчивает «Три духовных песнопения» («Tre canti sacri») для баритона и органа, ор. 67, заимствовав тексты из великопостной литургии и библии, а затем Сонату для арфы, ор. 68 и, наконец, Концерт для струнных, рояля, литавр и ударных, ор. 69, в котором вторая часть — Сарабанда — представляет собой переработку Сарабанды из Сонаты для арфы.

Единственным произведением, сочиненным за весь 1944 год и завершенным к началу 1945 года в сложной и трудной политической и военной обстановке в Италии накануне окончания второй мировой войны, были Шесть этюдов для рояля, ор. 70, над которыми он начал работать еще в 1942 году и которые ярко характеризуют особенности пианистического письма Казеллы. Последним произведением Казеллы стала Торжественная месса «За мир» (Missa solemnis «Pro pace») ор. 71, для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра, монументальная, строгая и лаконичная по средствам выразительности, полная возвышенного и благородного чувства. Присущие Казелле художнику гуманистические черты проявились в этой мессе с особой силой. Находясь на пороге смерти, Казелла написал произведение просветленного, гармонического характера.

1945 год отмечен для Казеллы рядом премьер его произведений. 10 февраля в Риме, в зале дворца Барберини, в концертах «Musica viva» прозвучала Соната для арфы, 23 марта в Базеле камерным оркестром под управлением П. Захера (давнего друга и почитателя Казеллы) был исполнен Концерт для струнных, литавр и ударных, а 6 декабря в Академии св. Цецелии состоялось первое исполнение Торжественной мессы «За мир» под управлением Ф. Превитали.

В 1946 году Казелла последний раз дирижирует симфоническими концертами в «Ла Скала» и концертами Римской филармонической академии. Последний раз как дирижер он выступил в Генуе 28 ноября 1946 года. В 1946 году же, когда начала постепенно возрождаться культурная жизнь Италии, Казелла был назначен художественным руководителем Римской филармонической академии. Однако разрушительная болезнь все настойчивее давала себя знать, хотя Казелла мужественно боролся с ней, продолжая работать над новыми замыслами и редактируя произведения Вивальди. Периоды отступления болезни он использовал для появления на эстраде.

17 февраля 1947 года Казелла последний раз выступает как пианист в концерте Римской филармонической академии в качестве партнера венгерской певицы М. Ласло и венгерского виолончелиста Г. Мадьяра, выступает

---

\* Венская премьера балета под названием «Лесное каприччио» («Capriccio silvestre») с новым сценарием состоялась в октябре 1943 г.

в блестящей артистической форме, исполнив совместно с певицей «Зимний путь» Шуберта, впервые прозвучавший в Италии. Но болезнь взяла свое, и 5 марта 1947 года после третьей операции Казелла скончался.

Характеристику многообразной творческой работы Казеллы нельзя считать полной, если не упомянуть о его фундаментальной редакторской работе над произведениями А. Вивальди, об его открытии и публикациях симфоний М. Клементи, сонаты Фрескобальди для чембало и многих других. Отметим редакцию всех сонат Бетховена в 3-х томах, выпущенных в Италии в 1919 году и переизданных в 1941 году, «Хорошо темперированного клавира» Баха (оба тома), его же двух- и трехголосных Инвенций, Французских и Английских сюит, Итальянского концерта, 23-х легких пьес и Хроматической фантазии и фуги. Посмертно были опубликованы сделанные Казеллой в последние годы жизни редакции произведений Шопена (Вальсы, Этюды, Прелюдии, Экспромты, Баллады и Фантазии), двух томов сонат и фантазий Моцарта и «Картинок с выставки» Мусоргского.

Человек большой гуманитарной культуры, чуткий наблюдатель современной музыкальной жизни, литературно одаренный критик и публицист, Казелла оставил значительное литературное наследие. После написанного в 1919 году и увидевшего свет в 1923 году оригинального исследования «Эволюция музыки, прослеженная на основе истории совершенного каданса», свидетельствовавшего о повороте Казеллы к неоклассицизму, композитор в 1928 году публикует в Риме книгу «Игорь Стравинский», в которой дает тонкую характеристику творческой личности Стравинского и его новаторской роли в современной музыке. В 1930 году он издает сборник статей под интригующим названием «21 + 26», затем, в 1937 году, — сборник статей «Фортепиано», посвященных проблемам фортепианной музыки, в ряде аспектов перекликающихся со статьями А. Корто, с которым Казеллу связывала давняя дружба. В статьях отчетливо проступает его борьба за возрождение классических принципов фортепианного исполнительства. Этот сборник был переведен на ряд европейских языков. Большой интерес представляет его обширная автобиография, опубликованная в 1941 году под названием «Тайны кувшина» («I segreti della giara»), несомненно намекающим на трагикомические перипетии одноименной новеллы Л. Пиранделло. О глубоком и оригинальном понимании Казеллой искусства Баха свидетельствует его книга «Иоганн Себастьян Бах», вышедшая в 1942 году в Турине, на родине композитора. В 1947 году (уже после смерти Казеллы) получила новую редакцию его книга о Стравинском, значительно переработанная и дополненная. Предисловие, полное глубокого уважения к памяти друга и соратника, к его пронизательной мысли критика написали Е. Дзанетти и Дж. Ф. Малипьеро. Также посмертно были опубликованы в 1949 году оригинальная монография Казеллы о Бетховене («Beethoven intimo») и в 1950 году оригинальный, основанный на обобщении огромного художественного материала и личной творческой практике, трактат Казеллы «Техника современного оркестра» («La tecnica dell' orchestra contemporanea»), над которым он работал последние годы жизни совместно с В. Мортари. Этот трактат является выдающимся вкладом в исследование техники оркестрового письма XX века.

Среди ряда сделанных Казеллой переложений для рояля следует отметить мастерски выполненные переложения для рояля в 4 руки Седьмой симфонии Малера (1910), авторизованной композитором, и Девятой симфонии Бетховена (1924).

Переходя к сжатой характеристике композиторского наследия Казеллы, нужно выделить некоторые особенности, отличающие его творческие искания

от исканий его ближайших друзей и соратников. Если в предвоенный период (до 1914 г.) можно найти немало общего между Казеллой, Малипьеро, Респиги и Пиццетти, то в послевоенное время при всем общем, что связывало их в борьбе за современное музыкальное искусство Италии, отчетливо выделяются различия в их творческой направленности; это в начале 30-х годов приводит к возникновению и даже обострению разногласий между ними (напомню о сложившейся сложной ситуации, вызванной опубликованием в 1932 г. Манифеста, подписанного в числе других и Респиги). Мы не имеем еще достаточных данных и возможностей, чтобы полностью разобраться во всех оттенках идейно-эстетической борьбы, которая, то обостряясь, то затухая на какое-то время, была важной и существенной особенностью итальянской музыкальной жизни 20-х — 30-х годов, в общественно-политических условиях возникновения в 1922 году итальянского фашизма и его последующего утверждения и воздействии на все стороны общественной жизни Италии на протяжении «черного двадцатилетия».

Повернув в 20-х годах в сторону неоклассицизма, чему в немалой степени способствовало, с одной стороны, воздействие идей Ф. Бузони, которого высоко ценил Казелла, с другой — творческое влияние Стравинского, Казелла, как справедливо пишет Л. Кортезе, «стремился выработать итальянский стиль, который в то же время был бы стилем европейским» \*. В отличие от своих товарищей, начиная с середины 20-х годов, Казелла углубляется в постижение и творческое переосмысление старинной итальянской музыки (преимущественно инструментальной) и все усилия своей творческой мысли направляет на то, чтобы, возродив яркие, неповторимые черты и особенности старинной итальянской музыки, раскрыть и овесть в современном музыкальном письме своих произведений ту сущность итальянского национального начала, которая имеет общеевропейское универсальное значение и смысл. Такое понимание, истолкование идеи национально итальянского явилось одним из источников разногласий. Другим источником оказалась принципиально антимантическая направленность творчества Казеллы, проявившаяся в его искусстве ярче и последовательней, чем у Малипьеро, Респиги и Пиццетти, не говоря уже о других итальянских композиторах этого поколения, и тем более старшего, над которым властвовали веристские традиции. Третье, что отличает весь творческий путь Казеллы, — это его отчетливый и последовательный интерес к инструментализму в его различных жанровых особенностях. Вокальные жанры (как камерные, так и опера) занимают в его творчестве относительно второстепенное место. Казелла стремится к чистой музыке, к освобождению музыкальной мысли, логики развертывания музыкальной формы от воздействия немзыкальных факторов (текст, сюжет, программность и т. д.), стремится, опираясь на образные типы старинной итальянской музыки, вернуть своей музыке чисто музыкальную образность, неразрывно связанную с традицией классической итальянской музыки. Вместе с тем Казелла с вниманием и глубоким интересом относится к новаторским исканиям и находкам композиторов не итальянцев, ассимилируя многие из них в своем композиторском письме, чем также отличается от своих соратников. Наконец, — и это весьма существенное обстоятельство в условиях фашистской Италии, — на протяжении всего своего творческого пути (за исключением самых последних лет жизни) Казелла остается одним из немногих итальянских композиторов, в творчестве которых полностью отсутствует культовая, религиозно-философская тематика, весомо представленная в сочинениях Малипьеро, Пиццетти, Респиги и большинства итальянских композиторов этого време-

ни, как старшего, так и среднего поколений. Казелла — композитор отчетливо светской, интеллектуальной направленности, отражающий в своем искусстве тенденции направления «страчитта» (духовная культура современного города), а не «страпаэзе» с присущим этому направлению культом деревенской патриархальной гармоничности бытия человека, любовного воспевания прелести и особенностей различных областных явлений, старины и наивного религиозного восприятия мира.

Сторонники идейно-эстетических позиций «страпаэзе», а таких в эти годы в Италии было немало (начиная с Масканы), не раз выступали против Казеллы как носителя космополитизма в итальянской музыкальной культуре. Присущая Казелле 20-х — 30-х годов обобщенность художественного мышления, вытекающая из его неоклассических позиций, его стремление к гармоничности, мужественности и этической чистоте, к оптимистическому разрешению драматических коллизий, к строгости и монументальности музыкальной формы получало в послевоенные годы неверное истолкование. Это приводило к необоснованному сближению неоклассического искусства Казеллы с псевдомужественной риторикой, пышной помпезностью и декоративным монументализмом, насаждавшимися Муссолини и особенно проявившимися в итальянской архитектуре этого периода. В частности, вряд ли обоснованы некоторые попытки итальянских критиков истолковать сложную концепцию оперы-оратории «Пустыня искушения», с ее загадочным, даже ирреальным сюжетом, как прославление победы фашистской Италии над Эфиопией. Ведь это произведение Казеллы никак не оправдало надежд идеологов фашистской Италии. Дело было, как нам кажется, совсем в другом.

В отличие от своих современников и соратников, Казелле был органически чужд субъективизм и иррационализм, к которому склонялись с конца 20-х годов многие деятели искусства Италии под воздействием экспрессионизма и экзистенциализма. Ему был чужд также тот, окрашенный в отчетливо субъективистские тона психологизм на грани подсознания, который в качестве своеобразного, весьма веского по значению подтекста, проявляется в произведениях Малипьеро. Подобно Стравинскому, Казелла в своем искусстве стремилась не только к воплощению изменчивости, процессуальности явлений и образов, но и к целостности, постоянству, единству. В отличие от Малипьеро, которого привлекала фиксация и интерпретация тончайших, парадоксально сменяющихся оттенков в развитии частей, деталей, в калейдоскопической смене разнородных явлений, никак не связанных между собой, Казелла в любом своем произведении (будь то многочастная композиция или ее отдельная часть) стремится воплотить образ в его доминанте, которой подчинены (а в необходимых случаях сняты) все частные детали и подробности. Для Казеллы, как и для Стравинского, художественное воплощение той или иной темы не тождественно ее реальной сущности, а является образом, силой творческого воображения художника облеченным в специфическую форму произведения искусства. Эта художественная форма (значение которой очень существенно не только в музыкальном искусстве, но и в поэзии), ее архитектоника, отчетливо ощущавшаяся даже в довоенных произведениях Казеллы, с начала неоклассического периода становится основной чертой его творческого метода.

Другой стороной творческого метода Казеллы неоклассического периода следует признать его стремление к чистоте, безупречности стиля. При этом достижение стилистического совершенства он видел не в реконструкции стилистических примет и особенностей искусства прошлого, а в создании современного музыкального языка, в котором пронизательно отобранные новаторские средства музыкального письма сплавлены воедино в принципах

и приемами старых мастеров в некое особое новое единство. Глубокая и разносторонняя общегуманитарная и музыкальная культура Казеллы композитора и исполнителя определила очень рано тонкое понимание им стиля различных эпох и различных композиторов, что отмечают все, кто писал о его творчестве и исполнительстве. Это чувство стиля как высшее проявление композиторского и исполнительского мастерства с годами и опытом усиливалось и обострялось, наложив, в конце концов, определенную печать на творческую индивидуальность композитора, которая растворилась в выработанном Казеллой безупречном по стилистическому единству сплаве различных элементов. Не случайно один из друзей Казеллы, английский музыковед Э. Дент, еще в начале неоклассического периода творчества Казеллы остроумно заметил, что «Казелла — тот итальянский музыкант, который наилучшим образом помог своим молодым соотечественникам найти свой стиль, но который в то же время в сильнейшей степени затруднил себе обретение собственного стиля».

Отсюда одна из важнейших особенностей искусства Казеллы 20-х — 30-х годов, заключающаяся в некоей «вторичности» интонационного строя его музыки, лишенной индивидуального своеобразия, неповторимого интонационного первоизобретения, проявляющегося (как это часто бывает) в приметах и элементах современного душевного движения, зачастую с трудом поддающихся анализу, но всегда ощутимых слухом. Богатая и разнообразная мелодика Казеллы, отмеченная благородством, тонкой пластичностью рисунка, всегда интеллектуально дисциплинирована, очищена от стихийно чувственной выразительности даже в тех случаях, когда Казелла опирается на народную песню. В этом отношении в искусстве его друзей и соратников — Респи, Пиццетти и Малипьеро (чей стиль отнюдь не отличается совершенством) — мы всегда найдем немало примеров живой, непосредственной по силе чувственного выражения, интонации, не скованной строгими канонами стиля. «Вторичность» интонационного строя музыки Казеллы нельзя рассматривать только как недостаток, слабость художественного дарования композитора. В этой «вторичности» отразилась существенная сторона творческой одаренности композитора (родственная Ф. Бузони), наделенного мощным интеллектуальным даром, что естественно и закономерно привело его к неоклассицизму, давшему возможность интенсивного творчества не на проблематике современности, пути к которой не нашли ни Казелла, ни его соратники, а на тематике аллегорической, иносказательной, позволявшей уйти от событий и социальных конфликтов итальянской действительности периода фашизма во «внутреннюю эмиграцию». В тех условиях была невозможна ни активная критическая позиция по отношению к фашистскому режиму, ни откровенная апологетика идей и идеалов фашистского корпоративного строя, чего добивался Муссолини, но на что большинство представителей итальянской гуманитарной интеллигенции и деятелей искусств не могли пойти.

Если в предвоенный период творчество Казеллы питалось мощными импульсами идейно-эстетических открытий и достижений французского импрессионизма, симфонизма Малера и Р. Штрауса, ярчайшими впечатлениями от русского музыкального искусства, то в 20-х — 30-х годах начался его поворот (несомненно под влиянием Бузони) к неоклассицизму (черты которого уже проступают в его довоенной Сюите до мажор). Сама благородная идея возрождения в современной итальянской музыке утраченной исторической преемственности национальных классических традиций, равно как и связи с глубинными корнями народного музыкального искусства, идея, которой были увлечены Казелла и его соратники, вступила в острое противоре-



чие с шовинистическим национализмом, культом великой Италии, насаждавшимся Муссолини. Высокая гражданственная суть борьбы за становление национальных традиций обернулась уже в 20-х годах чисто художественной, эстетической стороной, чему в немалой степени содействовал Б. Кроче своим Контрманифестом. Именно этот осторожный в выражениях Манифест Б. Кроче, свидетельствующий о морально достойном поведении лучшей части итальянской интеллигенции, осудившей фашистские насилия и тем самым и политические установки нового режима, среди ряда положений содержал мысль о том, что нельзя смешивать политику и литературу, политику и науку, что истина заключается только в мысли, а не в действии.

Отделение философской мысли, литературы и искусства от политики и действия, от гражданственного отклика на события современности стимулировало постепенный уход лучшей части художественной интеллигенции Италии в различные формы «духовной эмиграции», выразившейся в тяге к «чистой поэзии», «чистому искусству», что оказалось столь близким и родственным основным идеалам неоклассицизма в итальянской музыке 20-х — 30-х годов. Возникло желание противопоставить крикливой, откровенно грубой и духовно нищей культуре, насаждавшейся фашизмом, высокие художественные ценности, выраженные в труднодоступной, совершенной по мастерству форме. Так родилась в итальянской поэзии в начале 30-х годов оказавшая влияние на смежные искусства тенденция, превратившаяся в середине 30-х годов в направление, получившее название «герметизма» в искусстве. Основные положения этого направления сформулированы в вышедшей в 1936 году книге Ф. Флоры «Герметическая поэзия». Несмотря на стремление к «чистому искусству» и даже к католическому мистицизму, герметизм был скрытой духовной оппозицией фашистскому режиму и его идеологии. Основной принцип герметиков «Все, что не является стилем, нас не касается» находит прямое подтверждение в той высокой культуре стиля, которая отличает зрелый период творчества Казеллы, наряду с присущим его творчеству обращением к «чистым» инструментальным жанрам и приемам итальянской оперы-серии и буффа, к высвобождению музыкального письма от каких-либо элементов программности, иллюстративности, ассоциативности звуковой выразительности.

Творческая, а следовательно, духовная эволюция Казеллы весьма сложна. В предвоенный период он отдает дань психологически острым настроениям, родственным Малеру и раннему этапу творчества Шёнберга, живописной образности, воспитанной в нем французской музыкальной культурой этих лет, особенно искусством Равеля, проявляет тонкое понимание фольклора в его неоромантической интерпретации. И вместе с тем его произведениям свойственна строгая дисциплинированность в организации музыкальной формы, четкая, подчас властная, метроритмическая основа. Музыкальное письмо этого периода (в основе своем диатоничное) содержит много хроматических альтераций, определяющих интонационную изощренность мелодики и сложность гармонических структур и связей. Казелла опирается на мажорно-минорное понимание и трактовку лада, хотя во многих эпизодах ряда его произведений можно наблюдать как атональные эпизоды, так и элементы политональности, которая будет характерна для неоклассического периода творчества композитора. Однако при сложности гармонических структур и интенсивности альтераций ощутима ладотональная определенность, устойчивость.

В произведениях Казеллы предвоенного периода прослеживается интерес композитора к гармонической вертикали, которая в зависимости от интервального состава и количественной (число звуков в аккорде) сложности

структуры порождает, по словам композитора, недостаточно оцененную и введенную в творческую практику особенность музыкального звучания — тембральность. В своем понимании тембральности, рождаемой гармонической вертикалью, Казелла несомненно отталкивается от достижений Дебюсси и Равеля, а также от партитуры «Весны священной». Но в отличие от импрессионистской тембральности, Казелла стремился найти четкие и определенные гармонические тембры, выразительные не столько утонченностью или сочностью, сколько динамичностью, интенсивностью, доходящей до жесткости. Достаточно напомнить звучание «Майской ночи» или поэмы «Глубокой ночью». Трактовку тембрового звучания как гармонических вертикалей, так и приемов оркестрового письма, характерную для музыкального языка Казеллы накануне войны, можно сравнить с трактовкой цвета, цветовой гаммы в произведениях Матисса, а также любимых Казеллой итальянских художников Дж. де Кирико и Ф. Казорато. Тембровая сторона музыкального звучания занимает Казеллу до начала 20-х годов, что видно из ряда его статей и «Эволюции музыки». В связи с преимущественным вниманием к гармонии (гармонической вертикали, которая может быть использована и как горизонталь — в мелодическом движении звуков аккордового созвучия), в произведениях Казеллы предвоенного периода полифония, приемы контрапунктического письма не играют существенной роли. Гармония (в ее тембральном качестве) выступает как основной фактор, оттеняющий своеобразие мелодического рисунка, значение которого в музыке Казеллы велико. Музыкальная форма в предвоенные годы трактуется весьма свободно. В ряде произведений она скорее является следствием процессуальности развития образа, тематического материала, чем стремления создать целое. Часто музыкальная форма имеет характер свободной поэмности, особенно в произведениях, связанных со словом, даже с сюжетной стороной использованного поэтического произведения.

В 20-х — 30-х годах Казелла полностью отходит от традиций позднего романтизма и импрессионизма, погружаясь в изучение и переосмысление классического итальянского искусства XVII—XVIII веков, а также фольклора Сицилии, Неаполя и Тосканы.

Наряду со стремлением возродить в своем творчестве искусство внеличное, объективное, свободное от субъективизма, душевной раздвоенности, искусство оптимистическое, но исполненное суровой энергии и драматизма, могучей динамики движения, Казелла вносит в этот строй музыки новые для него черты — трагедийность, которая отчетливо проступает в Партите и ряде других произведений, включая Симфонию, ор. 63, а также тонкий, а порой сочный юмор, который проявился в балете «Кувшин», опере «Женщина-змея», «Скарлаттиане» и отдельных номерах оркестровых и инструментальных сюит. Примечательно, что в отличие от Пиццетти, Респи и Малипьеро, в наследии которых произведения музыкально-театральных жанров занимают значительное и весомое место, Казелла в неоклассический период своей творческой деятельности лишь эпизодически обращается к музыкальному театру. При этом произведения хореографического жанра, в том числе основанные на чисто инструментальных сочинениях (например, «Паганиниана», превращенная в балет «Роза сновидений»), привлекают его в большей степени, чем жанр оперы. Да и в жанре оперы («Женщина-змея») Казелла опирается на традиции итальянской оперы-буффа и оперы-серия, так как их номерная структура позволяла избежать зависимости музыки от слова, мыслить образами, выражениями чисто музыкально.

Характернейшая и основная черта неоклассицизма Казеллы — преимущественно инструментальный (симфонический и камерно-ансамблевый) характер

его творческих исканий. К области инструментальной музыки принадлежат его наивысшие творческие достижения, в которых ему удалось возродить в современном преломлении традиции классического итальянского инструментализма (придав им универсальный характер). В дальнейшем они стали прочной опорой для молодого поколения итальянских композиторов, вступивших на путь самостоятельного творчества с начала 30-х годов (в первую очередь Л. Даллапиккола, Г. Петрасси и др.).

Неоклассический период творчества Казеллы, отмеченный многими выдающимися оркестровыми и камерно-ансамблевыми произведениями, интересен не только как факт творческой биографии художника. В своих исканиях связи современного искусства с классическими традициями Казелла оказался (как композитор и мыслитель-теоретик) одним из пионеров возрождения к жизни богатейшего наследия итальянского классического инструментализма XVII—XVIII веков, которое, подобно произведениям Баха и Генделя, было на полтора столетия отодвинуто в тень (особенно в Италии) и почти забыто в свете великих достижений классического венского симфонизма и блистательного расцвета итальянского оперного искусства XIX века. Многообразное в своих проявлениях, формах и жанрах классическое инструментальное искусство отразило характерный для Италии процесс становления гомофонического стиля, в котором, как и в инструментальном искусстве Баха и Генделя, «лава остывающей полифонии» (Асафьев) сочеталась с утверждением гармонии как могучего нового фактора формообразования. Это искусство с изумительной яркостью продемонстрировало неистощимую, поистине буйную по фантазии изобретательность в трактовке выразительных возможностей инструментализма (достаточно вспомнить имена Д. Скарлатти, Тартини, Корелли, Вивальди) и обрело самостоятельную образную природу рядом с великолепным искусством *bel canto*.

В процессе постепенной выработки принципов неоклассического письма (начиная с оркестровой Партиты) определяются основные черты стиля зрелого Казеллы. В первую очередь нужно отметить возвращение к ладотональной определенности мажоро-минорного типа, которую композитор часто с большой тонкостью и мерой оттеняет элементами старинных и народных ладов. Возрождается формообразующая роль гармонии, избавленной от излишней многозвучности аккордовых структур, наряду с мастерским полифоническим письмом, которое то высвобождается из-под власти гармонических вертикалей, образуя отчетливо линейное движение, то наоборот, вплетается в гармоническую гомофонную структуру. Казелла с большим мастерством применяет классический принцип синтаксической организации музыкальной ткани, чему способствует гибкое использование разнообразных видов кадансов, направляющих своей функционально-ритмической структурой процесс изложения и развития тематического материала. Исключительно важную формообразующую роль в творчестве неоклассического периода играет богатство принципов метроритмической организации музыки, которые часто определяют образное своеобразие музыкального произведения. В этом отношении виртуозное мастерство Казеллы заслуживает специального исследования.

По-иному получает решение всегда занимавшая внимание Казеллы проблема тембральности звучания. В неоклассический период он отказывается от тембральности, рожденной сложной гармонической вертикалью. Свое стремление к динамической тембральности, выразительности чистых (а не смешанных) тембров Казелла в неоклассический период реализует опираясь на специфику инструментальных тембров различных групп инструментов, на использование сопоставления регистров и различных приемов (штрихов) звукоизвлечения и артикуляции. Это проявляется в оригинальных инструмен-

тальных составах его произведений, в сопоставлении сольных и ансамблевых звучаний, например, тембра рояля и оркестра и т. д. Здесь Казелла в чем-то близок П. Хиндемиту — автору ансамблей «Камерная музыка», решавшему сходные задачи на основе немецких музыкальных традиций. К богатству штриховых и артикуляционных приемов нужно добавить возрождение многих видов темповых обозначений, а также различных динамических нюансов.

Существенной стороной неоклассицизма Казеллы является также использование им многообразия жанров и музыкальных форм от самых элементарных до предельно сложных по своей структуре, что является, наряду с тематизмом и ритмом, одной из важнейших основ, на которой покоится идейно-образное содержание музыки Казеллы.

Культура и мастерство музыкальной формы как адекватного воплощения идейно-образной концепции содержания в его логически смысловом значении, как выражение идеи произведения доминирует в мышлении Казеллы-композитора и исполнителя, властно подчиняя себе (часто ограничивая) выразительные возможности других средств и приемов музыкального письма. Особого внимания заслуживает проблема музыкальной формы в зрелом творчестве Казеллы, на которой в рамках данного очерка невозможно остановиться подробно. Строго и последовательно организованная музыкальная форма является для Казеллы необходимым и закономерным следствием власти композитора над материалом, интеллекта над непосредственностью и неожиданными (часто преходящими) поворотами в движении чувства, мощным средством четкого разграничения образов простых, наивных и высоких полетов мысли и чувства. В крупных сочинениях неоклассического периода оптимистический тонус преобладает. Он проявляется как в динамически активных первых частях, так и в просветленных, полных живой моторики финалах, порой отчетливо опирающихся на жанровую основу. Финалами оказываются Бурлеска (Партита), Токката («Римский концерт»; Интродукция, Ария и Токката для оркестра), Рондо (Соната для виолончели, Концерт для скрипки, Тройной концерт, Симфония, ор. 63), Тарантелла («Паганиниана») и даже празднично звучащий Марш (Сюита для арфы).

В отличие от Стравинского, который не раз удивлял своих современников непредвиденными изменениями «стилевых моделей», Казелла до конца своей жизни остался на позициях неоклассицизма, что определило своеобразную целостность и стилевое единство его наследия периода творческой зрелости. Это наследие сложно и противоречиво. Выше мы уже говорили о «вторичности» интонационной основы музыки Казеллы, об интеллектуальном (подчас рационалистическом) начале его мышления, в существенной степени ограничившем непосредственность эмоционального выражения, что придает ряду произведений композитора известный оттенок сухости, от которого не уберегают ни всегда сохраняемый Казеллой высокий этический строй музыки, ни его умнейшее виртуозное мастерство и культура стиля, ни даже опора на фольклор. Найдем мы в его искусстве немало страниц, отмеченных печатью абстрактности и надуманной аллегоричности, обусловленной его стремлением к обобщенности художественного выражения. Но в лучших произведениях зрелого периода творчества Казеллы, — а таких, несомненно, большинство, — отчетливо проявляется подлинный гуманизм художника, его стремление возродить в музыкальном искусстве высокие этические принципы итальянского классического наследия, глубоко человеческого и чуждого случайного, преходящего, возродить наряду с культурой чувства культуру мысли, интеллекта и, наконец, культуру высокого профессионализма в творчестве и исполнительстве.

Всем этим Казелла внес существенный позитивный вклад в становление итальянского музыкального искусства XX века, развивавшегося на протяже-

нии полутора веков не только односторонние (преимущественно как оперное искусство), но и в сложнейших противоречиях, обусловленных как путями общественно-исторического развития Италии в XX веке, так и духовным упадком страны, резко обозначившимся с конца XIX века. Неоспорима заслуга Казеллы-композитора (равно как и пианиста и дирижера) в деле утверждения в итальянской музыкальной культуре 20-х — 30-х годов исторической преемственности великих традиций итальянского классического инструментализма и современного музыкального мышления. Эта глубокая духовная связь инструментального искусства Казеллы с высокими духовными ценностями итальянского искусства XVII—XVIII веков по существу противостояла, как и искусство Малипьеро, всей идеологии итальянского фашизма с его прославлением императорского Рима и примата грубой силы над интеллектом. Музыкант, чья зрелая творческая деятельность пришлась на годы «черного двадцатилетия», Казелла в условиях «внутренней эмиграции» сумел занять позицию, достойную художника, стремившегося в своем творчестве возродить интернациональное, общеевропейское значение итальянского музыкального искусства.



С середины 30-х годов в итальянском искусстве формируется новое поколение, в творчестве которого постепенно определяются черты, отмеченные все более обостренным выражением неудовлетворенности социальной действительностью, поисками «настоящей внутренней правды», стремлением найти высокие этические идеалы и следовать им. Деятели искусства и культуры начали осознавать свой нравственный долг, который возлагал на них «иные обязанности», чем служение фашистской идеологии и государству. Сильное воздействие на самосознание молодого поколения итальянских художников оказала гражданская война в Испании, ставшая для многих молодых европейских деятелей искусства и культуры (не только для итальянских) переломной вехой в развитии их мировоззрения. Постепенно молодые художники отходят от герметизма, принципов «искусства для искусства», в их творческих замыслах и решениях проявляются ростки гражданственности. В 1943—1945 годах, в годы итальянского Сопротивления, они породят мощный поток искусства *impregnato*, искусства антифашистского, демократического по идейной направленности, которое в свою очередь окажет сильнейшее оплодотворяющее влияние на развитие итальянской культуры в послевоенное время. Все это можно найти в произведениях представителей молодого поколения итальянских писателей, которые вступали на путь самостоятельной творческой деятельности в середине 30-х годов, таких как Э. Витторини, Ч. Павезе, А. Моравиа, В. Пратолини, К. Бернари, в ранних пьесах Э. де Филиппо, равно как в пьесах выдающегося итальянского драматурга, режиссера и актера Р. Вивiani (1888—1950), полных острых социальных конфликтов.

Сложнее, более закрыто и опосредовано, этот процесс выхода молодого поколения из «духовной эмиграции», в которой пребывало старшее поколение, проходил в 30-х годах в области музыкального искусства. На первых самостоятельных опытах композиторов молодого поколения сказалось воздействие неоклассических позиций их учителей, в первую очередь А. Казеллы, Дж. Ф. Малипьеро. С другой стороны, в среде молодежи проявилось все усиливающее влияние принципов нововенской школы, что сильнее всего сказалось в творчестве самого одаренного из молодых — Л. Даллапикколы, а также Г. Петрасси. Нужно сказать, что в произведениях Даллапикколы и Петрасси преломление принципов додекафонии имело свободный характер, приближаясь в этом отношении к трактовке додекафонии А. Бергом, к которому оба итальянских композитора относились с живейшим интересом. Переход на позиции сериальности (в том числе и тотальной) и авангардизма характерен для поколения, которое выступит после окончания второй мировой войны, а именно для Л. Берио (р. 1925), Л. Ноно (р. 1924), Р. Малипьеро (р. 1914), Б. Мадерны и некоторых других. Они будут стремиться добиться действенного, острого по выражению воплощения своих концепций именно средствами и приемами сериального письма.

Отчетливо обозначившийся в конце 30-х годов в среде молодых итальянских композиторов интерес к додекафонии несомненно отражал стремление

высвободиться из-под власти неоклассицизма и найти путь к овладению психологически более обостренным и действенным методом музыкального письма. Однако в творчестве молодого поколения в годы, предшествующие второй мировой войне, да и в первые военные годы неоклассическая направленность господствует. В качестве примера можно привести произведения Бруно Бертинелли (р. 1915): «Хорал оstinato» (1939), Камерная симфония (1939), Концерт для оркестра (1940), Фантазия и fuga на грегорианские темы для струнного оркестра (1942), Драматическая симфония (1943), явившаяся своеобразным откликом композитора на события военного времени. Сходными чертами отличается творчество Марио Перагалло (р. 1910), композитора, обладающего ярким полифоническим письмом. В его произведениях 30-х годов отчетливо ощущаются неоклассические черты. Это — Адажио для 15 инструментов (1932), Концерт для оркестра (1933), Три струнных квартета (1933, 1934, 1937); оперы: «Джиневра из Альмерии» (1937), «Знамя святого Георгия» (1941). В этих произведениях Перагалло свободно применяет принципы додекафонического письма, которые в послевоенный период в наиболее значительных его произведениях станут ведущими. Ренце Росселини (р. 1908), брат великого итальянского кинорежиссера, в 30-х годах сочинял преимущественно в области инструментальной музыки: Сюита в трех темпах (1931), «Дифирамб Дионисию» (1934), «Мартовские песни» (1935), «Песни лагуны» (1936), «Фьезоланский вечер» (1938), «Земля Ломбардии» (1938). Во всех этих произведениях, написанных для симфонического оркестра, Росселини сочетает строгую архитектуру формы с утонченно красочной манерой звучания.

В канун второй мировой войны фашистская официозная критика не раз в крайне недоброжелательных тонах отзывалась о произведениях молодых композиторов, находила их чуждыми фашистской идеологии. Как писал год спустя после окончания второй мировой войны Л. Даллапиккола, прошедшая с большим успехом в мае 1939 года на Флорентинском музыкальном фестивале опера В. Фрацци «Король Лир» вызвала резкую критику за то, что композитор избрал сюжет, столь противоречащий фашистской концепции «образцовой семьи». Не менее резким нападкам, писал Л. Даллапиккола, подвергалась в 1940 году его опера «Ночной полет» (по А. Сент-Экзюпери), о которой в газете «Пополо д'Италия» говорилось: «Сколько недостоем сюжет для современного произведения... Можно ли послать наших авиаторов посмотреть (эту оперу.— С. Б.), чтобы укрепить их нервы и воспламенить энтузиазм». А один из наиболее воинствующих и презренных сателлитов Муссолини Э. Поррино выступил в 1938 году в газете «Персей» с откровенной угрозой в адрес всех тех композиторов, в чьем творчестве нет воспевания идей фашизма. Поррино писал: «Мы припомним все этим господам, которые под термином „европеизм“ стремятся провести в своей музыке интернационалистское и большевистское содержание».

Подобных критических замечаний, направленных в адрес всех тех композиторов, кто не стал певцом фашистского режима и его националистической идеологии, было, особенно к концу 30-х годов, в фашиствующей печати немало. Это не могло не сказаться на тематике произведений молодых композиторов, на их преимущественном интересе к классическим жанрам и традициям итальянского музыкального искусства.

Однако в 30-е годы в среде молодых итальянских композиторов выделяются две выдающиеся творческие индивидуальности, которые в послевоенные годы стали (наряду с молодым Л. Ноно) наиболее значительными представителями нового итальянского музыкального искусства. Это — Годфредо Петрасси (р. 1904 г.) и Луиджи Даллапиккола (1904—1973).

Своим творчеством Петрасси внес в развитие итальянской инструментальной музыки середины XX века весомый вклад, аналогичный вкладу Даллапикколы в развитие итальянской вокальной музыки. В произведениях Петрасси, созданных в 30-х годах (Партита для оркестра, 1932; Концерт для оркестра, 1934; Фортепианный концерт, 1939; Симфония, Сицилиана и Фуга для квартета, 1929; Интродукция и Аллегро для скрипки и 11 инструментов; Токката для фортепиано, 1933; Магнификат для сопрано, хора и оркестра, 1940; Драматический мадригал «Хор мертвых», для голоса, трех роялей, контрабасов и ударных, 1931), проявилось несомненно мощное художественное дарование композитора, отмеченное высоким этическим началом (на религиозной основе), мужественностью чувств и строго конструктивным, основанным на свободном претворении старинной итальянской полифонии, контрапунктическим характером музыкального письма. В его творчестве национальные староклассические традиции органически и мастерски сплелись с неоклассическими достижениями Стравинского и Хиндемита, образовав оригинальный авторский стиль этого несомненно яркого композитора. Расцвет творчества Петрасси приходится на послевоенные годы, когда в его искусстве получила оригинальное и свободное преломление техника додекафонного письма. Именно в послевоенные годы более открытыми стали и гражданственно гуманистические мотивы его творчества.

В предвоенное десятилетие наиболее ярко поворот сознания молодых художников в сторону гражданственных, глубоко гуманистических концепций проявился в творчестве Л. Даллапикколы. Подобно Петрасси, расцвет его композиторской деятельности падает на годы после окончания второй мировой войны. Но уже дебют Даллапикколы в 1932 году привлек к нему большое внимание как композитору яркой художественной индивидуальности. С начала творческого пути определились характерные для Даллапикколы черты — страстная, эмоционально взволнованная интонация, яркость мелоса, особенно в области вокальных жанров, близкого вокальному распеву итальянского классического *bel canto*, и органичность полифонического мышления, вобравшего в себя к концу 30-х годов свободное претворение принципов додекафонического письма. Развиваясь в 30-х годах в целом в русле эстетики итальянского неоклассицизма (Партита для оркестра, 1932; Рапсодия «Этюд на смерть графа Орландо», для голоса и камерного оркестра; Две лауды Фра Якопо да Тоди, для сопрано, баритона, хора и оркестра, 1932; Шесть хоров по Микеланджело Буонаротти Младшему, для голоса и инструментов, 1936 и др.), Даллапиккола возрождает в новой итальянской музыке традиции итальянского высокого *bel canto* (в широком диапазоне от интимно лирического до возвышенно трагического).

Раньше чем кто-либо другой из молодого поколения итальянских композиторов Даллапиккола уже накануне второй мировой войны подходит к своей основной теме — теме духовной, нравственной свободы, с воплощением которой связан ряд его значительнейших произведений послевоенного периода (прежде всего «Узник» и «Песни освобождения»). Первым прорывом в эту запретную при фашистском режиме сферу идей явились созданные в 1939—1941 годах «Тюремные песни» для хора и инструментального ансамбля, написанные на тексты Марии Стюарт, Боэция и Савонаролы. Сам Даллапиккола отмечал, что создавая эти песни, он стремился прославить «божественное слово „свобода“, идею борьбы за нее и веру в конечное торжество справедливости». Высокий пафос духовного мужества, противостоящего идее неотвратимой смерти, отличает это произведение, музыкально сцементированное суровыми интонациями *Dies irae*. После первого исполнения, состоявшегося при Муссолини, «Песни» были запрещены к исполнению и прозвучали



лишь после освобождения Италии от фашистского режима. Принципиальное значение «Тюремных песен», равно как и последовавшего вслед за ними «Узника» (1939—1944), заключается в том, что композитору удалось в своих произведениях возродить в современном решении выразительную силу вокальной мелодической интонации, воплотившей новый круг драматических и трагических переживаний, рожденных духовными испытаниями эпохи фашистской диктатуры, эпохи неслыханного насилия над человеческой личностью. В музыке Даллапикколы зазвучал мужественный голос человека, прошедшего все круги современного социального ада, порожденного фашизмом. Именно «Тюремные песни» наиболее тесно соприкасаются с зародившимся с начала второй мировой войны в Италии движением Сопротивления, наиболее ярко проявившем себя в области литературы и поэзии и нашедшем в музыке развитие уже в послевоенные годы. Несомненно, что «Тюремные песни» Даллапикколы имели в условиях Италии 1943—1945 годов такое же значение, какое имела книга Э. Витторини «Сицилийские беседы», оказавшая глубокое влияние на формирование идеологии Сопротивления.

Еще не исследованы многие материалы, по которым можно было бы судить о том духовном переломе, который произошел в 1939—1945 годах в сознании лучших итальянских композиторов. Но вдумываясь в идейно-тематическую направленность творческих концепций произведений ведущих итальянских композиторов (как старшего, так и младшего поколений), созданных в послевоенный период, отчетливо видно, что многие из этих концепций есть результат могучего воздействия движения Сопротивления, выведшего итальянских композиторов из состояния «внутренней эмиграции» и «герметической замкнутости» и повернувшего многих из них к проблематике высокого гражданского, гуманистического и демократического характера. В литературе, поэзии, изобразительном искусстве этот процесс шел по горячим следам событий освобождения от фашизма. В музыке Италии периода движения Сопротивления он проявился прежде всего в расцвете новой политической песни антифашистской направленности, часто рождавшейся в годы тяжелой партизанской борьбы с фашизмом, а также таких высоких духовных документах эпохи, как «Тюремные песни», «Узник» и «Песни освобождения» Даллапикколы — одного из самых выдающихся композиторов-гуманистов второй половины XX века.

К сожалению, специфические условия общественно-политического развития Италии в 1950—1970-х годах не дали в музыке столь ярких достижений, какими богата в это время итальянская литература, поэзия, театр и кино — искусства, в которых развивался в послевоенные годы неореализм, что было неразрывно связано с движением Сопротивления. Молодое поколение итальянских композиторов, поколение рождения 20-х годов, выступившее в послевоенные годы, круто повернуло в сторону музыкального авангардизма, в отдельных случаях (Л. Ноно) противоречиво сочетая высокую гражданственность творческих замыслов с обращением к тотальной сериальности и иным системам авангардистского музыкального письма. Пока нельзя еще сказать, что это поколение молодых композиторов Италии, ныне являющееся основным, в своих творческих исканиях добилось творческих достижений, которые бы достойно отразили духовные конфликты послевоенного времени.



## ВЕРДИ И ШЕКСПИР

В любом исследовании, посвященном проблеме музыкального воплощения наследия Шекспира, тема «Верди и Шекспир» займет одно из самых значительных мест. И дело не только в том, что Верди в своих последних шедеврах — «Отелло» и «Фальстафе» — удалось дать конгениальное оперное воплощение шекспировских первоисточников, что он оставил нам примечательную оперу «Макбет» и глубоко поучительный эпистолярный материал о работе над оперой «Король Лир», но и в том, что драматургия Шекспира оказала огромное влияние на Верди-композитора. Шекспировская драматургия стала основой борьбы Верди за оперный реализм, за постановку и решение в своих произведениях важнейших идейно-этических проблем времени.

В обращении к Шекспиру Верди долго был почти единственным среди итальянских музыкантов и деятелей драматического театра. Внимание к Шекспиру возникло в Италии гораздо позднее — оно стало ощущаться с конца 50-х годов, когда в итальянскую драму пришли такие гениальные актеры, как А. Ристори, Э. Росси, Т. Сальвини, несколько позднее Э. Дузе, властно утвердившие творческое наследие Шекспира на европейской сцене.

Оперы на шекспировские темы, написанные предшественниками и современниками Верди, оказались весьма далекими духу искусства Шекспира (мы не касаемся вопроса о ценности их музыки).

С конца XVIII и в течение XIX века в Италии помимо второй редакции «Макбета» Верди и опер французских композиторов — «Ромео и Джульетта» Гуно и «Гамлет» Тома было поставлено свыше 25 произведений, которые по названию можно причислить к операм и балетам на шекспировские темы \*. Однако среди сочинений итальянских композиторов, кроме опер Верди, на основе драм и комедий Шекспира написаны, пожалуй, только балеты Беретти и Генри — «Гамлет» (1792 и 1817), опера МеркадANTE «Гамлет» (1822), балет Генри «Макбет» (1830), оперы «Ричард III» Мейснера (1859),

---

\* 1787 — «Джульетта и Ромео», балет Беретти; 1792 — «Гамлет», балет Клерико; 1796 — «Джульетта и Ромео» Цингарелли (либр. Фоппа); 1809 — «Кориолан» Никколини (либр. Романетти); 1816 — «Отелло, или Венецианский мавр» Россини (либр. Берно ди Сальса); 1817 — балет Генри «Гамлет», музыка Галленберга; 1818 — балет Вигано «Отелло», музыка Россини; 1822 — «Гамлет» МеркадANTE (либр. Романи); 1825 — «Джульетта и Ромео» Ваккаи (либр. Романи); 1830 — «Монтекки и Капулетти» Беллини (либр. Романи); балет Генри «Макбет», музыка Пуни; «Веронская могила, или Джульетта и Ромео», драматическая пьеса, музыка Керубини; 1833 — «Джульетта и Ромео», балет Джойя; 1835 — «Монтекки и Капулетти» Беллини — Ваккаи (последний акт оперы Беллини заменен последней сценой оперы Ваккаи); 1840 — «Ромео и Джульетта» МеркадANTE; 1846 — «Сон в летнюю ночь», балет америк. труппы Р. Рислей; 1847 — «Макбет» Верди (либр. Пиаве); 1855 — «Шекспир, или Сон в летнюю ночь», балет Казати, музыка Джорца; 1859 — «Ричард III» Мейснера (либр. Кодебо); 1861 — «Вильям Шекспир, или Сон в летнюю ночь» Бенвенути; 1865 — «Ромео и Джульетта» Франкетти; 1868 — «Ромео и Джульетта» Гуно; 1868 — «Гамлет» Тома; 1871 — «Гамлет» Фаччо (либр. Бойто); 1873 — «Венецианский купец» Пинсути; 1874 — «Макбет» (2-я ред.) Верди; 1881 — «Корделия» Гобатти; 1887 — «Отелло» Верди; 1893 — «Фальстаф» Верди.

«Вильям Шекспир, или Сон в летнюю ночь» Т. Бенвенути (1861), «Ромео и Джульетта» Франкетти (1865), «Гамлет» Ф. Фанчо (1871), «Венецианский купец» Пинсути (1873), «Корделия» Гобатти (1881). На основе вольных (если не сказать больше) переделок шекспировской трагедии \* возникли многие произведения, носящие названия «Джульетта и Ромео», «Ромео и Джульетта», «Монтекки и Капулетти», «Веронская могила, или Джульетта и Ромео» и другие. Как известно, сюжет этой трагедии Шекспир заимствовал у крупного новеллиста и поэта XVI века М. Банделло, а впервые в итальянской литературе он был затронут Мазуччо, затем в виде новеллы появился у Луиджи да Порты из Виченцы (1524). По существу, до середины XIX века тему «Ромео и Джульетты» итальянские авторы разрабатывали не столько по трагедии Шекспира, сколько на основе национальной литературной и бытовой традиции, породившей варианты сюжетного развития этой темы. Авторы «Ромео и Джульетты» вряд ли опирались на трагедию Шекспира (пока, наконец, основным предметом их творческих исканий не стало музыкальное воплощение самой концепции английского драматурга). Следовательно, до второй половины XIX века «Ромео и Джульетту» нужно исключить из круга шекспировских тем, воплощенных на итальянской оперной сцене.

Почти аналогично обстоит дело с «Отелло», получившим и оперное (Россини) и балетное (Вигано, с музыкой Россини) воплощение. Новелла Джиральди-Чинтио «Венецианский мавр» (1566) была для итальянских либреттистов несомненно более близким источником, чем трагедия Шекспира, которую они могли знать скорее всего по французскому переводу Дюсиса. Из новеллы Чинтио возможно и исходил маркиз Ф. Берио ди Сальса, создавая либретто «Отелло» для Россини, столь далекое духу трагедии Шекспира. Во всяком случае, рассматривать оперу Россини или балет Вигано как воплощение трагедии Шекспира можно только с большими оговорками; сюжет «Отелло» представлял для итальянских драматургов такой же «местный» материал, как и сюжет «Ромео и Джульетты» \*\*.

Из сказанного видно, что до «Макбета» Верди (1847) лишь два шекспировских произведения были использованы итальянскими авторами: «Гамлет» (балеты Беретти и Генри и опера МеркадANTE) и «Макбет» (балет Генри). Трудно понять, почему именно «Гамлет» и «Макбет», да еще главным образом в хореографическом воплощении, послужили источником творчества итальянских композиторов и балетмейстеров конца XVIII — начала XIX века. Трудно, ибо ни итальянский драматический театр, ни итальянская литература того периода не дали отклика на эти самые мрачные творения Шекспира. В то же время понятно, почему шекспировская тематика в итальянском музыкальном театре почти не была использована. Развитие идейно-эстетической мысли, литературы и поэзии в Италии конца XVIII и первой половины XIX века проходило своеобразным путем, во многом отличавшимся от пути их развития в других странах Европы.

---

\* В первой половине XIX в. «Ромео и Джульетта» Шекспира ставилась на итальянской сцене в весьма вольной переделке, автором которой был герцог де Вентильяни. Широкое распространение в Италии имели также и французские переводы — переделки произведений Шекспира, сделанные Ж. Дюсисом, который пересказывал трагедии Шекспира, подчиняя их всем условиям классицизма.

\*\* Речь идет о музыкально-драматических концепциях «Отелло» (балета и оперы), а не об отдельных, более или менее близких Шекспиру эпизодах, равно как не об отдельных случаях высокого, верного духу Шекспира исполнительского искусства, которое проявляли в «Отелло» (балете и опере) отдельные исполнители, например, Вигано — танцовщик, чье хореографическое воплощение образа Отелло заслуженно получило высокую оценку Стендаля, или Мария Малибран в партии Дездемоны.

Художники карбонарского периода (до разгрома 1821 г.), позднее поэты, литераторы, драматурги «Молодой Италии» 30-40-х годов свой интерес к Шекспиру сочетали с развитием национальных классических традиций. Итальянские романтики, драматурги «Молодой Италии», охваченные высоким гражданственным пафосом героико-патриотической борьбы, не уделяли внимания раскрытию противоречий личности и ее конфликта со средой. Показательно, что крупнейший драматург 20—40-х годов Джованни Никколини, в своем творчестве пламенно призывавший к патриотической борьбе за освобождение и объединение Италии, резко выступал против критического освещения социальной действительности, против изображения в драме социальных пороков, считая, что воплощение мрачных сторон жизни может помешать воспитанию в народе высоких моральных качеств, необходимых для самоотверженной, героической борьбы за свободную и единую Италию. В атмосфере героико-патриотического подъема 30—40-х годов XIX века творчество Шекспира казалось слишком грубым, обыденным, этически недостаточно возвышенным, герои трагедий отталкивали противоречивостью, психологической сложностью характеров, неистовством проявляемых страстей. Из всего безграничного богатства творчества Шекспира итальянцы 30—40-х годов откликались лишь на мотивы антииранической борьбы трагедий и хроник. Таким образом, разработку шекспировских тем Верди начинает по существу на пустом месте. Ни в итальянском театре, как оперном, так и драматическом, ни в итальянском литературоведении и критике, ни в искусстве итальянских драматических актеров первой половины XIX века он не мог найти опоры своим творческим исканиям. И, тем не менее, молодой Верди стал первым борцом за утверждение наследия Шекспира на итальянской сцене. Могучее и человечнейшее искусство Шекспира оформило и направило творческие устремления композитора.

Впервые мысль написать оперу на один из сюжетов Шекспира появилась у композитора в начале 1843 года, вскоре после блестящего успеха оперы «Ломбардцы в первом крестовом походе». Спектакли «Ломбардцев» оказались своеобразным катализатором революционно-освободительных настроений итальянской демократии, особенно усилившихся на подступах к революции 1848—1849 годов; горячий патриотический отклик, вызванный среди итальянцев этой оперой, насторожил цензуру. Последнее привело к тому, что Верди был вынужден искать политически более нейтральные сюжеты.

Триумфальный успех «Навуходноносора» и «Ломбардцев» ввел Верди в среду передовых миланских общественно-политических деятелей, литераторов, поэтов, драматургов, общение с которыми сыграло огромную роль в формировании личности композитора как гражданина и художника. Особенно большое значение имел салон пламенной патриотки графини Кларины Маффеи. В нем Верди встречался с властителем дум и сердец итальянского народа, выдающимся поэтом Алессандро Мандзони, историком Массимо д'Азельо, поэтом Томмазо Гросси, чья поэма была положена в основу либретто «Ломбардцев» \*.

Толчком, побудившим композитора углубиться в изучение творчества великого английского драматурга, была встреча в 1842 году в салоне Маффеи с молодым даровитым поэтом Джулио Каркано (1812—1884), только что закончившим перевод «Короля Лира» на итальянский язык. Поэт был увлечен Шекспиром, вслед за «Королем Лиром» перевел «Гамлета» \*\*. Мысль

\* Точнее, в либретто «Ломбардцев» была использована первая часть поэмы Гросси «I Lombardi alla prima crociata», а именно «Giselda»

\*\* Хотя многие исследователи указывают, что Верди знал Шекспира с детства, однако думается, что его знакомство с творениями Шекспира началось после встречи с Каркано, а не раньше. По-видимому, сам Верди дал повод отнести свое знакомство с Шекспиром к дет-

написать оперу «Король Лир» возникла у Верди, очевидно, после прочтения этой трагедии в переводе Каркано, что отразилось в малоизвестном письме композитора к А. Мочениго от 6 июня 1843 года. Мочениго был президентом публичных спектаклей театра «Фениче» в Венеции. Отвечая на его предложение написать новую оперу, Верди писал: «...Если бы, к примеру, я имел артиста, по дарованию равного Ронкони, я бы тогда выбрал или *Короля Лира* или *Корсара*» \* (имеется в виду «Корсар» Байрона.— С. Б.). Из воспоминаний импресарио Королевского театра в Лондоне Б. Ламли выясняется, что Верди предполагал поставить «Короля Лира» в Лондоне еще в 1845 году с баритоном Лаблашем в заглавной партии. Однако первой оперой Верди на шекспировский сюжет оказался «Макбет».

Причиной, заставившей Верди в первый раз отказаться от написания «Лира», была тяжелая болезнь композитора. Почему же, оправившись от болезни, он не возобновил работу над «Лиром», а предпочел перейти к «Макбету»?

«Король Лир» тревожил Верди всю жизнь. Не раз на протяжении своего долгого творческого пути возвращался он к мысли написать оперу на этот сюжет, и каждый раз по разным причинам откладывал осуществление своего заветного замысла. Нельзя же всерьез думать, что виной всему были неблагоприятно складывавшиеся обстоятельства. Скорее, существо дела заключалось в том, что Верди с годами все острее и острее ощущал огромную сложность музыкально-драматического воплощения «Лира» \*\*. Вместе с тем глубина и величие трагедии настолько влекли его к себе, что совершенно отказаться от мысли написать «Лира» он не мог. Да и отказывался ли он от этой идеи хотя бы на один миг? Не вернее ли считать, что он прожил с ней всю жизнь, лишь реализуя в других творениях мысли, рожденные «Королем Лиром»? \*\*\*

Новая попытка Верди написать оперу относится к 1850 году. Опера предназначалась для неаполитанского театра Сан-Карло. В Неаполе, центре монархической и католической тирании, постановка оперы, имеющей даже оттенок политической актуальности, была безусловно невозможна. В то же время, Верди не мог не дорожить заказом дирекции неаполитанского театра, ибо для него этот заказ означал выход за пределы Северной и Центральной Италии и завоевание новой, во многом по своим вкусам и интересам иной аудитории. Обдумывая разные сюжеты, Верди остановился на «Короле Лире». Постановка оперы должна была состояться в 1852 году. В письме от 28 февраля 1850 года Верди поручил поэту и либреттисту С. Каммарано начать работу над либретто. В этом же письме он предложил Каммарано взять в основу

---

ским годам, когда в письме к Л. Эскюдье от 28 апреля 1865 г. сказал: «Вполне возможно, что я не сумел хорошо передать *Макбета*, но что я не знаю, не понимаю и не чувствую Шекспира,— это неправда, ей-богу, неправда. Он один из моих излюбленных поэтов, бывший у меня в руках с ранней молодости...» Верди пишет о ранней молодости, а не о детстве, и, вероятно, как с ним часто бывало, несколько смещает даты. Примечательно, что авторы, наиболее пространно освещающие ранние годы жизни Верди, не приводят никаких фактов, характеризующих литературные интересы Верди до 1843 г., в том числе его интерес к Шекспиру.

\* Verdi. *Bullettino quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani*. Parma — Susseto, 1960, vol. I, № 2, p. 768.

\*\* Не только трудности композиторского решения этой трагедии Шекспира останавливали Верди. Еще большую роль, несомненно, играло то, что Верди отчетливо представлял себе, насколько уровень исполнительского искусства итальянских певцов, более того, художественный уровень итальянских театров не соответствует требованиям, которые предъявляет сценическое воплощение творений Шекспира.

\*\*\* В столь глубоком и многолетнем интересе именно к «Королю Лиру» Верди близок гениальному Эрнесто Росси, который на протяжении всей своей артистической жизни совершенствовал и развивал этот образ.

либретто разработанный самим композитором обстоятельный сценарий. Отмечая обширность и сложность драматической композиции трагедии Шекспира, Верди писал: «Вы понимаете, что незачем делать из „Короля Лира“ драму в общепринятой форме, ее следует разработать в совершенно новой манере, свободно, не считаясь с какими бы то ни было условностями» \*.

В начале 1850 года Каркано предложил композитору написать либретто для «Гамлета». Верди отказался: «К сожалению, подобные великие сюжеты требуют слишком большого количества времени, и в данный момент я должен был отказаться даже от „Короля Лира“, поручив Каммарано разработать эту драму для более благоприятного момента. Кстати, если труден „Король Лир“, то „Гамлет“ еще того труднее...» \*\*.

Письмо свидетельствует о том, что Верди оставил мысль написать «Лира» для Неаполя, причем, по-видимому, из-за трудности решения темы \*\*\*. Правда, композитор мотивировал свое отступление недостатком времени, веря в то, что в дальнейшем опера будет написана. Действительно, до середины 50-х годов он был необычайно перегружен творческой работой. Сначала внимание Верди поглощали серьезные цензурные осложнения с либретто оперы «Король забавляется» («Риголетто»); затем потребовалось вмешаться в работу Каммарано над либретто «Трубадура»; в 1852 году началась борьба с цензурой за разрешение либретто «Трубадура», то есть за возможность постановки в Риме уже написанной оперы.

17 июля 1852 года неожиданно умер Каммарано. Смерть его потрясла Верди и в то же время поставила в трудное положение с «Трубадуром», либретто которого осталось незавершенным. Эту работу Верди спешно проделал сам, при содействии неаполитанских друзей — меломана Ч. де Сантиса и поэта Дж. Бардаре. Так проходило время до премьеры «Трубадура» в Риме (19 января 1853 г.) и премьеры «Травиаты» в Венеции (6 марта), когда на очереди оказалось срочное завершение «Сицилийской вечерни» для парижской «Гранд-оперы». Судя по переписке композитора с разными лицами на протяжении 1853—1854 годов, Верди все же предполагал, что следующей его работой будет «Король Лир». Он даже отказался написать новую оперу (на один из двух предложенных ему сюжетов) и начал активно работать над «Лиром».

В апреле 1853 года либретто, начатое Каммарано, поручается поэту и драматургу Антонио Сомма (1811—1863), которому 22 мая 1853 года композитор направляет следующее письмо: «Я снова перечитал „Короля Лира“, который удивительно прекрасен: отпугивает только необходимость раздробить его безграничный сюжет на мелкие части, сохранив при этом оригинальность и величие как характеров, так и самой драмы. Однако — смело вперед! Как знать, может быть удастся сделать нечто из ряда вон выходящее!» Интересен постскрипtum письма, объясняющий, кому из персонажей он намерен отвести роль нравственного судьи в конфликте оперы. Это — Шут! «Поручаю вашему вниманию роль Шута, которую я очень люблю: она так оригинальна и глубока! Постарайтесь, чтобы роль Лира не была бы в конце концов чрезмерно утомительной» \*\*\*\*. Видимо, в образе Шута Верди хотел воплотить образ естественной, простой и суровой человечности, полной сострадания и мудрого суждения о житейских конфликтах.

\* Copialettere di G. Verdi. Milano, 1913, p. 478.

\*\* Ibid., p. 482.

\*\*\* А также из-за отсутствия в театре необходимого ансамбля солистов.

\*\*\*\* Verdi G. Briefe. Wien, 1962, S. 146.

К осени 1853 года Верди получил от Сомма первый вариант либретто. Приехав в Париж для постановки «Сицилийской вечерни», композитор в письмах конца 1853, 1854 и 1855 годов подвергает либретто «Короля Лира» методичнейшей критике. Он добивается от либреттиста предельно логичного и сжатого развития действия, четких характеристик героев. Большое внимание уделяется обрисовке Корделии, тщательно разрабатывается образ Эдмунда, который становится основным носителем зла. В Эдмунде многие исследователи справедливо видят предвосхищение образа Яго. 8 января 1855 года Верди пишет Сомма: «Что касается меня, то я не наделял бы Эдмунда какими-то угрызениями совести (см. у Шекспира V действие, 3-я сцена), а сделал бы его совершеннейшим негодяем: не отвратительным негодяем, каким является Франц в шиллеровских „Разбойниках“, а таким, который над всеми издевается, все презирает и совершает самые гнусные злодеяния с величайшим равнодушием... Я просил бы Вас наделить Эдмунда презрительно-насмешливым характером, ибо в таком случае он может быть разнообразнее обрисован музыкой. Если его сделать иным, пришлось бы заставить его петь столь излюбленные грубые фразы с криками. Презрение, иронию нужно передать пением вполголоса (что будет более ново); это гораздо страшнее и составит хороший контраст с интродукцией и финалом» \*. Из круга действующих лиц Верди исключил отца и сына Глостеров.

Серьезно, глубоко обдумывает Верди все столь трудные вопросы перевода трагедии Шекспира в оперное либретто. Композитор требует от либреттиста сохранить в тексте либретто драматическую правдивость речи, дать психологически убедительную мотивировку драматических коллизий и характеров героев. В этом отношении текст либретто, например в сценах Лира и Шута в сцене, когда Корделия находит безумного отца, или в сцене в темнице (смерть Корделии и заключительный монолог Лира), по тонкости психологических характеристик и обоснованности смены настроений не уступает лучшим страницам либретто «Отелло».

Вторая редакция либретто «Короля Лира» была закончена А. Сомма в конце февраля 1855 года. 17 февраля 1855 года композитор пишет Ч. де Сантису письмо, полное возмущения рутиной, царящей на итальянской оперной сцене. «Почему на сцене Вашего Сан-Карло нельзя одновременно вывести королеву и крестьянку, женщину добродетельную и кокетку? Почему не показать врача, щупающего пульс больному, или не показать костюмированный бал... и т. п. и т. п.? Неприлично!! — Почему? Если можно умереть от яда или шпаги, почему нельзя умереть от чахотки или чумы!! Разве все это не встречается в обычной жизни?.. Что сказала бы Ваша публика, если бы я привез Вам свежежаренного „Короля Лира“? Этого старого короля, который по странной прихоти отдает королевство двум дочерям (двум чудовищам) и обездоливает третью, ангела, третью, которая, оказавшись изгнанной, вынуждена просить милостыню; позднее король-отец, изгнанный дочерьми-королевами, вынужден также просить милостыню; он теряет рассудок и совершает самые странные поступки; дочери влюбляются в незаконнорожденного и отравляют друг друга; среди всего этого придворный шут, который смеется, шутит и высмеивает все — и людей, и происходящие страшные события? Да за такую оперу меня побили бы камнями!!» \*\*

К середине 1856 года дирекция неаполитанского театра Сан-Карло вновь проявила активный интерес к «Королю Лиру», и Верди, покончивший со своими

---

\* *Verdi G. Briefe*, S. 157.

\*\* *Carteggi Verdiani*, vol. I. Roma, 1935, p. 30.

парижскими обязательствами, завершивший «Симона Бокканегру» для Венеции, вплотную занялся «Королем Лиром». Однако к январю 1857 года выяснилось, что дирекция Сан-Карло не может обеспечить необходимый состав солистов. Верди предложил театру написать другую оперу («Бал-маскарад»). Работа над «Королем Лиром» вновь откладывается, и вопрос о нем всплывает лишь в середине 60-х годов\*. 19 июня 1865 год Верди пишет в Париж Л. Эскюдые: «„Король Лир“ великолепен, полон величия и патетики, но в нем недостаточно сценической пышности для Оперы». В письме к нему же от 30 июня есть строки, свидетельствующие о том, насколько благоговейно относился Верди к наследию Шекспира: «...в случае, если мы остановимся на „Короле Лире“, придется строго держаться Шекспира и неуклонно следовать его путем. Это такой поэт, в котором нельзя ничего трогать, без того чтобы не нарушить ту оригинальность и тот характер, которые у него столь мощны»\*\*.

8 августа 1864 года скончался А. Сомма, что вновь на некоторое время прервало работу Верди над «Королем Лиром». Смерть Сомма означала для композитора потерю сотрудника-поэта, с которым он впервые по-настоящему сработался. 3 июня 1865 года Верди писал К. Маффей: «Что касается „Короля Лира“, то многие знают, что бедный Сомма написал для меня по этой драме либретто, которое я теперь или впоследствии положу на музыку»\*\*\*. Примечательно слово «теперь»: видимо, композитор еще надеялся реализовать свой заветный замысел, тем более, что именно в это время он получил заказ от Э. Перрена на новое произведение для Большой оперы. Однако в конце концов Верди остановился на «Дон-Карлосе», считая, что традиции парижских оперных театров не дадут возможности добиться надлежащего сценического воплощения «Короля Лира».

Следующее упоминание о «Короле Лире» появляется лишь через много лет и в неожиданной связи с замыслом «Отелло». В письме Джузеппины Стреппони от 18 декабря 1879 года, адресованном графине Морозини, читаем: «...была беседа с Бойто, который... через два дня представил набросок, а вслед за тем полностью либретто (т. е. либретто „Отелло“. — С. Б.)... понравившееся Верди, но он... положил его рядом с „Королем Лиром“ Сомма, который вот уже 30 лет спит в его портфеле сном глубоким и ничем не тревожимым. Что случится с этим „Отелло“?.. Быть может, Верди оставит его спать, подобно „Королю Лиру“, следующие 30 лет и затем найдет в себе столько силы и мужества, что положит его на музыку во славу искусства и себя?..»\*\*\*\* С «Отелло» этого не случилось. С конца 1879 года Верди начал работать над «Отелло», и мысль о «Короле Лире» вновь была отложена на неопределенное время. Лишь через три года после премьеры «Отелло» тема «Короля Лира» всплывает (в совершенно одинаковых выражениях) в письме Верди из Генуи от 1 января 1890 года к певице Марии Вальдман и письме Джузеппины Стреппони от 2 января 1890 года, которое последняя написала Ч. де Сантису: «„Дон-

---

\* К этому времени Верди убедился, что постановка «Короля Лира» и вообще его новых опер на сцене театра Сан-Карло неосуществима или будет протекать в неблагоприятных условиях в силу враждебного отношения к его творчеству авторитетных неаполитанских композиторов — К. Меркаданта (возглавлявшего Неаполитанскую консерваторию) и в особенности Д. Пачини и Л. Риччи, справедливо опасавшихся появления в Сан-Карло произведений могучей творческой индивидуальности, каким к этому времени стал Верди.

\*\* Rivista Musicale Italiana, 1928, fasc. XXXV, N 2. Глубокое преклонение перед великим драматургом Верди подчеркивает тем, что пишет о Шекспире всегда с большой буквы: у Него, Он, Папа и т. д.

\*\*\* Verdi. Bullettino quadrimestrale... 1960, vol. I, N 2, p. 769.

\*\*\*\* Carteggi Verdiani, 1960, vol. II, p. 48.



Кихот“, „Джюльетта и Ромео“ и „Король Лир“ спят сном праведников» \*.

«Король Лир» не ушел из мыслей Верди: после триумфальной премьеры «Фальстафа» в Риме, состоявшейся 15 мая 1893 года, Верди, взволнованный восторженно-энтузиастическим и одновременно благоговейным приемом, оказанным «Фальстафу» и его творцу римской публикой, с лукавым задором обратился к Бойто со словами: «Теперь скорее найдите мне новое либретто!» Бойто сначала предложил написать оперу «Клеопатра» по трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», но, вспомнив о заветной мечте Верди, начал работать над либретто «Короля Лира», положив в основу французский перевод трагедии (сделанный сыном В. Гюго) и последний вариант либретто А. Сомма.

Однако годы давали себя знать, и Верди вскоре внутренне отказался от каких-либо попыток творчества.

Что же обусловило постоянный и глубокий интерес Верди к «Лиру» и почему в 50—60-е годы, в период активной борьбы композитора за реалистические принципы оперной драматургии, он столь упорно и длительно останавливается именно на «Короле Лире»? Необходимо подчеркнуть, что Верди на редкость мудро сделал свой выбор. Среди произведений Шекспира «Король Лир» — быть может, одно из самых грандиозных и широкоохватных творений, в котором основная линия развития трагической судьбы главных героев сочетается с множеством параллельных, частных конфликтов. В трагедии сталкиваются необычные, могучие человеческие характеры разного масштаба и сложности, поведение главных героев и сопутствующих им персонажей (Кент, Шут) определяется жизненно-реальными мотивами. Драматический конфликт подобной мощности был беспримерно новым, непривычным для оперного (особенно итальянского) театра.

То, что Верди хранил в своем творческом сознании мысль о «Короле Лире», несомненно явилось результатом созревания и укрепления в его мировоззрении высоких гуманистических идеалов и реалистических принципов творчества. Преодоление идейно-тематической и драматургической инерции, катастрофически сказывавшейся на оперном творчестве современников Верди,— главное, что занимает его мысли. Творческие искания Верди этих лет убедительно показывают, насколько неуклонно стремился композитор поднять жанр оперы до уровня высокой трагедии, видя идеал именно в «Короле Лире». Правдивое и волнующее слушателя воплощение большой драматической идеи — вот что для Верди становится главным стимулом творчества. В своих высказываниях и письмах к разным лицам он неоднократно подчеркивает, что действенность нового оперного произведения зависит не столько от хорошего либреттиста и хорошего либретто, сколько от новой, свежей, значительной темы. Об этом он пишет 1 января 1853 года Ч. де Сантису, аналогичные мысли развивает в письме к А. Сомма и др. И если суммировать все высказывания и основные достижения творчества Верди конца 40-х и на протяжении 50-х годов, то можно сделать следующий вывод. Как музыкант-драматург Верди в эти годы поворачивает от романтизма к реализму. Его интересуют реальные, самой жизнью рожденные, значительные конфликты, столкновения сложных, больших человеческих характеров, конфликты, разрешение которых приводит к глубокому нравственному зтaрсису.

В одном из писем (от 16 мая 1853 г. Ч. де Сантису) он подчеркивает в драматургии В. Гюго разнообразие характеров и их внутреннюю психологию.

\* Письмо Верди М. Вальдман см.: *Abbate F. G. Verdi*, vol. IV, p. 395. Письмо Дж. Стреппони см.: *Carteggi Verdiani*, vol. I, p. 210. Из письма Стреппони впервые стало известно, что Верди в какой-то период своих исканий думал о воплощении «Ромео и Джульетты» Шекспира. Возможно, что мысль об этой опере отпала после появления в 1867 г. «Ромео и Джульетты» Гуно.

ческую сложность. Вместе с тем он прекрасно отдает себе отчет в том, что французская романтическая драматургия, с ее культом исключительной, роковой личности, интересом к исключительности драматургических коллизий, к сопоставлению возвышенного и гротескного, проходит мимо жизненно реальных конфликтов, которые могли бы вызвать непосредственный отклик современного зрителя. С этих позиций Верди резко осуждает бедность тематики, схематичность образов и конфликтов современной ему итальянской драматургии. Но самое главное — не внешняя занимательность сюжетов привлекает внимание Верди, а нравственная идея, высокое этическое начало, к восприятию и переживанию которого должно привести драматическое развитие сюжета. Его привлекли сюжеты «Риголетто», «Трубадура», «Травиаты» («Дама с камелиями» А. Дюма). В них он нашел то новое, самой жизнью рожденное, что должно было вызвать у зрителей сочувствие к судьбам людей, погубленных различными формами общественного зла.

С разгромом революции 1848—1849 годов героико-патриотический пафос борьбы за освобождение и воссоединение Италии на время затухает. Борьба за единую Италию принимает иную форму, в которой кропотливая работа политиков и дипломатов все более вытесняет самоотверженные взрывы народных восстаний\*. Пламенные строфы поэтов-романтиков, героические призывы патриотов «Молодой Италии», самопожертвование участников гарибальдийских походов для одних были все более угасавшим пламенем революционно-освободительных увлечений юности, для других же служили лишь «благородной» одеждой, скрывавшей отнюдь не возвышенные дела и поступки. В этих условиях проблема нравственного оздоровления, борьба с новыми формами общественного зла стала одной из самых важных задач. Верди, чьи произведения 40-х годов были знаменем национально-освободительного движения, знаменем «Молодой Италии», начиная с «Луизы Миллер» и «Стиффелио», на протяжении 50-х годов отходит от героической, национально-патриотической тематики\*\*. Тем большее значение имеет тот факт, что этот перелом в творчестве Верди совпадает с его напряженной работой над «Королем Лиром». Именно Шекспир становится отныне духовным наставником Верди на пути его новых исканий. Все, к чему приходит композитор в работе над либретто и эскизами музыки «Короля Лира», реализуется в его операх середины 50—60-х годов.

Многие уже широко известные мысли по вопросам оперной драматургии, высказанные Верди в ходе сочинения им опер 50—60-х годов, являются либо повторением, либо уточнением и развитием тех мыслей, которые рождались у него в процессе параллельной лабораторной работы над «Королем Лиром». В переписке с А. Сомма по поводу композиции и языка либретто «Лира», в письмах к де Сантису и ряду других лиц в связи с проектами постановки «Лира» в Неаполе он последовательно затрагивает основные проблемы драматургии оперного жанра. Здесь и вопрос о жизненной правдивости исходного драматического конфликта, и вопросы, связанные с раскрытием логики поведения главных и второстепенных действующих лиц, и соображения о комплексе

---

\* Напомним, что легендарный герой итальянского народа Джузеппе Гарибальди, в трагические июльские дни 1849 г. поспешивший со своими четырьмя тысячами волонтеров на помощь Венеции, был арестован правительством Пьемонта и выслан «за самовольное военное вмешательство»; что в 1860 г. Пий IX грозил ему отлучением; что Кавур в этом же году жестоко подавил крестьянские восстания, охватившие Юг Италии.

\*\* Следы этой тематики еще сохраняются в таких произведениях, как «Сицилийская вечерня» (1855), «Дон-Карлос» (1867), отчасти в «Аиде», но главное внимание композитора направлено на разоблачение равнодушия, лицемерия, насилия над духовным миром человека.

нешних и скрытых черт в характерах главных героев. Наряду с этим Верди разрабатывает основные принципы драматургической композиции либретто: строение по актам и сценам, распределение общих и частных кульминаций соответственно развитию этической сущности основной драматической идеи. Много работает он над вопросами поэтики и стилистики оперного текста, являющихся основой вокального интонирования, которое лишь через драматически действенное слово получает конкретный смысл, в свою очередь обогащая слово выразительным эмоциональным подтекстом. Беспримерно новаторским для того времени нужно признать разработанный композитором в процессе размышлений над «Королем Лиром» принцип единства и взаимосвязи певческого и драматического начал в оперном искусстве. Заимоотношение вокального и оркестрового элементов партитуры Верди понимает как их единство, но в противоположность Вагнеру, при главенствующей и определяющей роли вокально-сценического начала.

Почему же все-таки «Король Лир» остался незавершенным? Ответ, быть может, надлежит искать в следующем рассказе Масканьи. Встретившись в 1896 году с молодым Масканьи и узнав от него, что тот думает писать оперу «Король Лир», Верди сказал, что имеет обширный материал, накопленный за время изучения этого монументального сюжета, и был бы счастлив дать ему, чтобы облегчить столь тяжелый труд. «Маэстро,— задал ему вопрос Масканьи,— почему же вы сами не написали „Короля Лира“?». Верди на несколько мгновений закрыл глаза, то ли припоминая, то ли забывая. Затем медленно и тихо промолвил: «Сцена, в которой король Лир находится перед лесом, устрасила меня». «Если он,— добавляет Масканьи,— колосс музыкальной драмы, устрасился... то я... то я... на протяжении всей моей жизни я никогда больше не помышлял о „Короле Лире“» \*.

Нельзя не задуматься над этими словами, сказанными великим старцем. За три года до этого Верди закончил «Фальстафа», оперу, свидетельствовавшую о преодолении композитором трагедийного восприятия жизни. Быть может, именно осознание всей беспримерной горечи страданий Лира, столкнувшегося с исключительными проявлениями человеческой низости, коварства и цинизма, каждый раз и останавливало Верди. Великий гуманист, он не мог не задуматься над тем, что даст человеку раскрытие силой искусства того нравственного ада, который овладел духовным миром Лира, убив в нем веру в человека. В сцене, упомянутой Верди в разговоре в Масканьи, крах веры Лира в человека и человечность дошел до такой степени, что стал, в понимании Верди, необратимым. И разве можно было найти путь катарсиса, который восстановил бы столь катастрофически нарушенное равновесие и веру в само понятие человек и человеческие деяния? А ведь все искусство Верди, этого сурового и мужественного художника, всегда служило той идее, что самое страшное зло, порожденное человеческой средой, не должно уничтожать веру в человека, в красоту его духовного мира, подрывать веру в жизнь. И не задал ли себе сам Верди вопрос — с какими же мыслями и чувствами уйдет из театра зритель после его оперы? Всегда чуткий к настроениям умов, Верди с пристальным вниманием следил за тем, как дух скептицизма и мрачного отчаяния все больше и больше захватывал его современников, как дорогое его сердцу искусство все больше посвящало себя воплощению мрачных, грязных, страшных картин человеческого бытия. И великий человеколюбец не захотел внести в этот мрачный тон современной ему музыки еще один образ грозного торжества злых

\* Verdi. *Bullettino quadrimestrale...* 1960, vol. I, N2, p. 769. Речь идет о сцене бури в степи. По словам Масканьи, Верди сказал: «...di fronte alla foresta», т. е. «перед лесом», о котором нет упоминания у Шекспира.

сил. Завершая свой славный творческий путь, Верди противопоставил упадочным настроениям конца XIX века жизнерадостную атмосферу веселых шуток, мудрой, лукавой иронии и торжествующего смеха «Фальстафа».

Итак, первой оперой Верди на шекспировский сюжет оказался «Макбет». Первоначально, получив заказ театра Pergola во Флоренции, Верди намеревался написать оперу «Авола» по трагедии Грильпарцера, но предварительным условием поставил приглашение блистательного тенора Фрашини. По ряду причин контракт театра с Фрашини не состоялся, и тогда Верди предложил «Макбета», в котором партия тенора не играла существенной роли. Либретто «Макбета», по существу, было создано самим Верди\*.

Сочинение «Макбета» потребовало от композитора напряженного труда и необычайных усилий творческой мысли. Работать над «Макбетом» Верди начал летом 1846 года. Драматургия Шекспира заставила Верди пересмотреть в основе принципы итальянской оперной драматургии. И когда сравниваешь «Макбета» с предыдущими операми Верди, становится ясно, что именно Шекспир повернул композитора к оперному реализму. Нельзя не удивляться тому, насколько молодой композитор (ему было всего 33 года), далеко еще не нашедший свой творческий почерк, во многом еще скованный инерцией итальянской оперной техники того времени, сумел глубоко проникнуть в дух шекспировской трагедии. Ведь к началу сочинения «Макбета» у Верди не могло быть никаких впечатлений от сценического воплощения произведений Шекспира.

Впервые шекспировские спектакли, несомненно глубоко его взволновавшие, композитор увидел в июне — июле 1847 года (уже после премьеры «Макбета») в Лондоне, куда он приехал для постановки «Разбойников». Возможно, что в эту поездку он видел в шекспировских ролях выдающегося английского актера Вильяма-Чарлза Макреди. Несомненно, отголоском впечатлений, оказанных на Верди английскими шекспировскими спектаклями, является его письмо к С. Каммарано от 23 ноября 1848 года, в котором композитор, в связи с постановкой «Макбета» в Неаполе, настаивает на приглашении для исполнения партии леди Макбет артистки М. Барбьери-Нини, а не Тадолини, как намечала дирекция театра. Это письмо, написанное больше чем через год после премьеры «Макбета» во Флоренции и поездки Верди в Лондон, доказывает, что композитор начал придавать большое значение образу леди Макбет после того, как увидел «Макбета» в Англии. Подтверждением сказанному может служить и то обстоятельство, что в период сочинения и подготовки флорентинской премьеры «Макбета» Верди особенно заботился об исполнении партии Макбета и ничего не писал о партии леди Макбет.

Чтобы постигнуть существо сдвигов, происшедших в сознании Верди в процессе сочинения этой оперы, обратим внимание на следующее обстоятельство: в либретто Верди выделил и сохранил главным образом линию развития судеб самого Макбета и леди Макбет. Он исключил содержащуюся в трагедии Шекспира большую сцену под Лондоном, в которой Малколм, Макдуфф и Росс договариваются начать борьбу с Макбетом — убийцей Дункана и узурпатором, а также сцену в замке Макдуффа (убийство его семьи). Отсутствие этих сцен определило то, что в первых трех актах Верди не коснулся темы народной борьбы против Макбета-узурпатора, и она врывается несколько неожиданно в

---

\* Историю возникновения замысла «Макбета» Верди рассказывал в письме к Т. Рикорди от 28 октября 1857 г. Верди подчеркивает, что сценарий и текст либретто он написал сам в прозе. Пиаве по его просьбе лишь придал прозаическому тексту либретто стихотворную форму, которая была отретуширована поэтом Андреа Маффеи, мужем Кларины Маффеи.

четвертый\*. Из либретто «Макбета» композитор исключил и ряд других сцен (в частности, сцену с привратником); примечательно, что Верди отказывается от романтического противопоставления трагедийно-возвышенного и обыденно-гротескного.

Весьма показательно — и в этом сказалось влияние шекспировской драматургии, — что Верди, автор ряда героико-патриотических опер, в которых личная драма героев основывалась на конфликте личного и общественного, чувства и долга, в первой редакции «Макбета» сосредоточил свое внимание главным образом на трагедии личности и отнес линию народной борьбы как бы на второй план. Молодого композитора поразила и увлекла сила и сложность могучих шекспировских характеров, поэтому не случайно именно в «Макбете» композитор впервые стал стремиться к психологически обоснованной характеристике духовного мира героев, к психологическому обоснованию их действий, поступков, конфликтов между ними.

В последующие годы Верди не раз останавливал внимание на сюжетах чисто романтического плана и вновь (после «Разбойников») обращался к Шиллеру («Луиза Миллер», «Дон-Карлос»), Гюго («Риголетто»), Гутьересу («Трубадур»). Однако, отбирая для своих новых опер чисто романтические сюжеты, он и в них стремился выразить жизненно правдиво (по мере своих сил шекспиризуя творения Шиллера, Гюго и др.) психологические мотивы драматических конфликтов и напряженную, страстную борьбу противоречий духовного мира героев.

Повернув внимание композитора к правдивой обрисовке духовной, нравственной драмы личности, Шекспир сделал Верди гуманистом. Конечно, гуманизм этих гениев различен, как различны их творческие индивидуальности и общественная действительность, с которой каждый из них был неразрывно связан. Гуманизм Верди в исходных позициях опирался на заветы Шекспира, в целом же был тесно связан с мировоззренческими особенностями и социальными и психологическими конфликтами современной ему действительности. Поэтому неслучайно основной темой творчества Верди с конца 40-х годов становится тема душевной драмы человека, обусловленной тем или иным проявлением зла. Вся жизнь Верди мучительно волновал вопрос: в чем сущность зла и что является его причиной? Он постоянно стремился показать зло как силу, разрушающую духовный мир человека, причем Верди понимал трагический конфликт добра и зла как столкновение сильных, по-шекспировски крупных характеров. В «Макбете» эта проблема была поставлена композитором впервые.

Обращение к психологически сложным, остро конфликтным сюжетам поставило перед Верди новую и трудную задачу: придать речи героев правдивость и действенность — реалистическую выразительность. С «Макбета» начинает он работать над проблемой реалистической вокальной интонации, рассматривая ее как особую звуковую форму речи, рожденную остротой и жизненной реальностью драматического конфликта, конкретностью сценических ситуаций и неповторимой индивидуальностью сложных, сильных и противоречивых характеров.

---

\* Примечательно, что итальянская публика, охваченная накануне революции 1848—1849 гг. национально-освободительным порывом, восторженно приняла «Макбета» как произведение, призывающее к патриотической борьбе против австрийских оккупантов. Поэтому самый горячий отклик в публике нашли хоры «*Patria oppressa*» и «*La Patria tradita*», а также образы Малколма и Макдуффа как вождей борьбы против Макбета-узурпатора. В значительно меньшей степени взволновала публику драматическая судьба Макбета и леди Макбет, над правдивым воплощением духовной, нравственной драмы которых так упорно работал Верди.

Работа Верди над вокальной интонацией в «Макбете» доказывает, что именно Шекспир, глубокая психологическая содержательность и жизненная правдивость речи героев Шекспира помогли композитору начать борьбу со сложившимися в итальянской оперной музыке штампами вокального письма, а вместе с тем и с гедонистическим отношением к оперному искусству. Шаг за шагом внедрял Верди в итальянское оперное творчество принципы реализма в области вокального мелоса. Драматическая выразительность вокальной речевой интонации, новый интонационно-ритмический строй вокальной мелодики определяют соответствующее изменение всех остальных средств и элементов музыкального письма (гармонии, строения формы и т. д.)\*. Более того, там, где по тем или иным причинам Верди это не удастся, сразу же берут верх штампы и схемы традиционных гармонических связей и шаблоны окостеневшего ритма, заковывающие вокальную мелодику в привычные формы мелодического рисунка.

Стремясь к реалистической выразительности, Верди при постановке «Макбета» предъявил новые и для итальянского оперного театра беспрецедентные требования к исполнителям. В основном они сводились к тому, что певец должен стать актером, причем не только в сценическом поведении, но и в пении. Тем самым Верди объявил войну традиционному вокальному оперному исполнительству, уже утратившему драматическую выразительность классического *bel canto*, ограничившему себя виртуозно-блестящим или мелодраматически-чувствительным пропеванием мелодии вокальной партии (выражением состояния, а не действия)\*\*. При этом Верди отнюдь не посягал на *bel canto*, справедливо считая его главнейшей особенностью итальянского оперного искусства. В обновленном и возрожденном виде он блистательно утвердил *bel canto* в «Аиде» и «Отелло», связав в них вокальную мелодику с драматически действенным словом\*\*\*. Важнейшим и основным достижением Верди в первой редакции «Макбета» являются: возвращение опере полноценного драматически действенного значения слова и реалистическое обновление (через слово, фразу, действие) интонационной основы вокальной мелодики. С большим успехом это сделано в речитативах, ариозо и дуэтах, в меньшей степени — в традиционной форме арии.

В марте 1864 года Верди получил предложение поставить «Макбета» на сцене парижской Лирической оперы. Одновременно его просили написать для уже имеющейся партитуры\*\*\*\* традиционный для французских оперных театров балетный дивертисмент. Это предложение заставило Верди критически (несомненно под влиянием размышлений над «Королем Лиром») пересмотреть музыку «Макбета». В результате композитор погрузился в трудную и напряженную работу по переделке и написанию заново большей части музыки оперы. Так возникла новая, вторая редакция «Макбета».

Парижская премьера состоялась 21 апреля 1865 года в театре Лирической оперы. Однако устойчивого успеха и серьезной критической оценки «Макбет» в Париже не получил. Внимание парижской публики было в значительной

---

\* В работе над выразительностью вокальной речи Верди идет с этих лет путем, в корне отличным от Вагнера-романтика, у которого своеобразие мелодического рисунка вокальных партий вырастает из своеобразия гармонических вертикалей и выработанной в искусстве немецкой романтики логики гармонических связей и последовательностей.

\*\* Вспомним тонкую иронию М. И. Глинки по адресу такого мастера *bel canto*, как прославленный Рубини.

\*\*\* «Пение и мелодия остаются для меня основным законом музыки» (слова Верди в разговоре с Э. Гансликом на премьере «Фальстафа»).

\*\*\*\* Клавир 1-й (итальянской) редакции «Макбета» в начале 50-х годов вышел в Париже в издательстве Ф. Эскюды.

степени отвлечено роскошной премьерой «Африканки» Мейербера, состоявшейся в Большой опере 28 апреля 1865 года уже после смерти композитора. Сдержанный прием второй редакции «Макбета» в Париже можно объяснить еще двумя причинами: во-первых, для парижской публики «Макбет» должен был прозвучать явным нарушением привычных представлений об итальянской опере, привитых на протяжении трех десятиков лет спектаклями парижского театра Итальянской оперы (Théâtre italien); во-вторых, в 60-е годы романтическое увлечение искусством Шекспира затухает во Франции, вытесняется буржуазной драмой, легкой, остроумной комедией и водевилем, в которых получает яркое отражение идейно и нравственно оскудевший духовный мир французского буржуа. Этому «среднему положительному» герою не по плечу оказались могучие человеческие характеры трагедий Шекспира, появившиеся на оперной сцене.

Насколько далекими были от исканий Верди попытки французских композиторов использовать сюжеты Шекспира свидетельствуют появившиеся вскоре на парижской оперной сцене оперы «Ромео и Джульетта» Гуно (1867) и «Гамлет» Тома (1868), всецело соответствовавшие пышной зрелищности, развлекательности и уравновешенному лиризму, господствовавшим на французской оперной сцене\*. Даже в таком передовом театре, каким был театр Лирической оперы, реалистические принципы музыкального исполнения и сценического воплощения опер отнюдь еще не сложились.

На что же оказалась направленной переработка «Макбета»?

Как в написанных заново музыкальных эпизодах, так и во многих других, лишь подвергнутых ретуши, можно заметить, что композитор стремился (в сравнении с 1-й редакцией) усилить музыкальную выразительность психологических характеристик главных героев трагедии. Правда, и в новой редакции «Макбета» композитору не везде удалось добиться полной индивидуализации музыкального языка героев оперы. Но все же эти изменения заметно усилили драматическую действенность, правдивость и психологичность, остроту вокальной речи. Вокальные партии второй редакции «Макбета» отчетливо показывают, что Верди находится уже на пороге того качественного скачка в овладении мелодикой реалистической вокальной речи, кристаллизация которой произойдет в «Дон-Карлосе» и блистательно утвердится в «Аиде». В ранних операх Верди, не говоря уже об операх 50—60-х годов, мелос вокальных партий часто оказывался богаче и реалистичнее, нежели сопутствующий ему текст. Долгое время (по существу, до встречи с Сомма, Гисланцони) Верди остро ощущал, насколько штампы оперных текстов шли вразрез со всем тем, что ему удалось завоевать в области реалистической вокальной интонации. Разными путями пытался он в своей работе с либреттистами преодолеть это противоречие, которое, по мере приближения композитора к творческой зрелости, ощущалось им все более и более остро. И думается, что в этом — одна из причин его внимания к Шекспиру, особенно в последний период творческой деятельности.

---

\* О «Гамлете» Тома (точнее о французском либретто оперы, написанном Барбье и Карре) Верди отозвался в письме к Л. Эскюдые от 12 марта 1868 г. в следующих выражениях: «Прочел либретто „Гамлета“. Невозможно сделать хуже. Бедный Шекспир! Как они Тебя обработали! Можно остановиться лишь на сцене между Гамлетом и королевой: это хорошо передано, театрально и подходит для переложения на музыку. Остальное — аминь!» А 14 марта в письме к К. дю Локлю композитор писал: «Благодарю за разъяснение, которое Вы мне дали, и благодарю за либретто „Гамлета“. Бедный Шекспир! Как же они мне Его переделали! Что сделали со столь великим и оригинальным характером Гамлета? Больше того, куда делось это великое, широкое полотно, эта возвышенная, странная, величественная атмосфера, которой дышишь, читая „Гамлета“ по-английски?»

Написанная заново большая ария леди Макбет во II акте также свидетельствует о более глубоком истолковании образа героини трагедии. Ее ария в первой редакции была неудачей композитора, сумевшего передать только внешние черты этого большого и сложного характера. Новая ария великолепно экспонирует ее властный, трагедийно-величавый, демонический и в то же время глубоко человеческий образ. Вокальная партия арии значительна и драматична. Нельзя не подчеркнуть тонкий и искусный прием окрашивания ми-минорного строя арии элементами ми мажора, придающего звучанию музыки какую-то скрытую психологическую двойственность. Написав эту арию, Верди нашел достойное равновесие подлинно шекспировской сцене сомнамбулизма (IV акт), которая гениально им решена в первой редакции и без изменений перенесена во вторую.

Наиболее значительны изменения, внесенные композитором в вокальные партии в дуэтах Макбета и леди Макбет, в их ансамблях, которым Верди уже с «Риголетто» придавал важное значение как основной музыкально-драматической форме, синтезирующей определенный этап развития действия. Путем тонкой интонационной ретуши в дуэтах-сценах Макбета и леди Макбет ему удалось гораздо правдивее показать сущность, общность и различие этих могучих человеческих характеров.

Партии трех ведьм Верди поручил трем хоровым группам (а не сольным голосам), считая, что густое и мощное звучание унисонов хоровых групп, написанных в необычной для хора речитативной манере, произведет сильное драматическое впечатление\*. Требуя и добиваясь на репетициях, чтобы звучание голосов ведьм было грубым, уродливым, устрашающим, почти отвратительным и лишь в сцене пророчества (I акт) и сцене появления королей (III акт) величественным и вещим, Верди стремился к реалистической типизации фантастических существ.

Замечательного результата удалось достичь Верди в сцене появления королей — наследников и продолжателей рода Банко. В первой редакции музыка попеременно показывает то образ очередного короля, то выражает взволнованность Макбета. В новой редакции последовательность появления королей как бы обрушивается на Макбета (интервал времени между появлением королей все сокращается), порождая столь стремительное нарастание его душевного потрясения, что оно неминуемо должно привести его к потере сознания.

Характер, который Верди придал финалу сцены появления королей, дает более близкое Шекспиру толкование этой сцены.

Превосходен по музыке новый хор «*Patria oppressa*», открывающий IV акт\*\*. Он более оригинален, разработан более тонко, нежели хор первой редакции, на котором явно сказалось влияние монументальных эпических хоров Беллини. Заново написана музыка финала оперы, где применена форма оркестровой фуги. Последней Верди, несомненно, достиг более гибкого и динамически острого оркестрового сопровождения сценического действия,

---

\* В 1-й редакции три партии ведьм были поручены сопрано, меццо-сопрано и контральто, что, несомненно, усиливало характерность звучания голосов и индивидуализировало три их разных образа. Во 2-й редакции Верди (очевидно, учитывая трудность подбора полноценного состава хористов этих типов голосов, особенно контральто) передал все три партии ведьм сопрановой группе, разделив ее на 1-е, 2-е и 3-е сопрано. Облегчив таким образом условия постановки, Верди тем самым во 2-й редакции пожертвовал драматически весьма выразительной находкой.

\*\* Второй, героико-патриотический хор этого акта — *La Patria tradita* — по музыке остался во 2-й редакции оперы без изменений, композитор лишь придал оркестровой партии этого хора фактурно более развитое изложение.



хотя выражения духа шекспировских боев и схваток в ней все же нет. Неслучайно Верди придавал такое значение характеру исполнения этой фуги, рассчитывая динамикой и темпом звучания усилить ее драматически-действенный характер.

Музыка балетного дивертисмента написана гладко и складно, но в целом традиционна. Сочиняя ее, Верди был вынужден считаться с балетными традициями парижских оперных театров, сломать которые он не чувствовал себя в состоянии\*.

Остается сказать несколько слов о финальном хоре-гимне победы, написанном Верди в замену предсмертного монолога Макбета в первой редакции. Как ни ярок в первой редакции лаконичный предсмертный монолог Макбета, нужно признать справедливым его исключение из второй. Хор превосходен по музыке, необычайно энергичен тоном выражения всенародного ликования и придает оптимистической развязке шекспировской трагедии большую эмоциональную силу воздействия.

В этом смысле хор соответствует духу заключительной сцены трагедии. Однако в стилевом отношении (несмотря на некоторые тонкие детали) он перекликается с патриотическими хорами, написанными Верди в ранних исторических операх («Ломбардцы», «Битва при Леньяно» и др.).

Для своего времени «Макбет» оказался произведением глубоко новаторским, положившим начало преодолению в итальянском оперном театре тематического оскудения и музыкально-драматургических штампов. Для Верди-композитора работа над «Макбетом» оказалась той лабораторией, в которой сформировалось его реалистическое видение мира и были заложены основы реалистического музыкального письма, реалистической оперной драматургии. Значение работы над «Макбетом» для своего творческого пути Верди неоднократно подчеркивал позднее, считая эту оперу своим лучшим и долгие годы наиболее дорогим произведением.

После триумфальных успехов «Аиды» Верди (которому исполнилось 58 лет) не раз подчеркивал, что считает свою деятельность оперного композитора законченной. Эти настроения были связаны с тем, что музыкально-критическая пресса объясняла высокие художественные достоинства последней оперы либо «плодотворным влиянием Вагнера», что крайне раздражало композитора, писавшего «Аиду» как антивагнеровское произведение, либо рассматривала ее как вершинное достижение Верди в традиционном оперном жанре. Многие критики и композиторы считали, что Верди полностью исчерпал возможности традиционной оперы, что настало время, когда должны утвердиться эстетические и драматургические принципы вагнеровского театра музыкальной драмы. Верди понимал, что в такой обстановке любое новое его произведение будет неизбежно оцениваться в соотношении с вагнеровскими шедеврами\*\*.

---

\* Правда, даже в рамках традиционного балетного дивертисмента, динамикой и характерностью оркестрового звучания, стремительной энергией предписанных темпов и другими, чисто исполнительскими, штрихами Верди стремился сблизить художественную условность этого дивертисмента с основным драматическим строем оперы.

\*\* Так, 19 марта 1878 г., т. е. за полтора года до возникновения в его творческом сознании темы «Отелло», Верди с горькой взволнованностью писал К. Маффей: «И Вы, именно Вы, советуете мне писать! Но поговорим серьезно, для чего, собственно говоря, мне писать? К чему бы это привело? И что бы на этом я выиграл? Результат оказался бы плачевным. Я опять бы услышал, что не умею писать, что я стал последователем Вагнера. Завидная слава! После почти сорокалетнего труда кончить как подражатель!» Отметим также, что после премьеры «Аиды» итальянская пресса стала кричать о том, что исполнение партий в опере Верди портит голоса певцов.

Отдавая должное гению и новаторским завоеваниям Вагнера, Верди не принимал самой направленности его музыки. Он прекрасно отдавал себе отчет в могучем, завораживающем современников воздействии вагнеровского творчества, и, видимо, мучительно искал пути преодоления власти байрёйтского чародея.

Многое тревожило Верди в судьбах итальянской оперы, в направлении, которое приняло во второй половине XIX века развитие национальной музыкальной культуры Италии. Он видел, как в Германии стремительно рос музыкальный уровень оперных театров, как триумфально завершилось воплощение великой мечты Вагнера — создание театра в Байрёйте: и, наблюдая все это, одновременно видел, как славные оперные театры Италии — «Ла Скала» в Милане, «Сан-Карло» в Неаполе — вступают в полосу глубокого художественного и материального упадка. С горечью и раздражением видел он, как молодое поколение итальянских музыкантов устремляет свой взор за Альпы и, увлекаясь поздним цветением немецкого музыкального романтизма, с небрежением относится к наследию национальной музыкальной культуры и ее традициям.

На протяжении 70-х годов Верди дважды подвергается недостойному посрамлению на страницах итальянской прессы. Первый раз — в дни исполнения Реквиема, когда уничтожающую критику искусства Верди дал один из крупнейших музыкантов того времени, человек большой души и безупречной художественной честности — Ганс фон Бюлов. В связи с премьерой Реквиема, Бюлов, с 1869 года живший в Италии, опубликовал письмо, в котором резко и пренебрежительно отозвался о Верди, назвав его «сенатором» и «всемогущим развратителем» художественного вкуса в Италии. «Верди,— писал он,— стремится изгнать из Италии последние остатки бессмертия Россини»\*.

Можно себе представить, какой эффект произвело в европейских музыкальных кругах заявление Бюлова и насколько оно сильно ранило честную душу Верди.

Спустя два года, уже привыкнув читать в итальянской музыкальной прессе тирады об устарелости своего искусства, Верди перенес новое, еще более тяжелое оскорбление. Некий неаполитанский композитор, В. Сассароли, восторженный поклонник и почитатель искусства Пачини, Меркаданте и Риччи, опубликовал в «Gazzetta Musicale di Milano» (орган издательства Рикорди) письмо, в котором вызвался написать на либретто «Аиды» и на текст, положенный Верди в основу Реквиема, новую оперу и новый Реквием, чтобы тем самым показать, кто является подлинным хранителем великих традиций итальянского музыкального искусства, а кто — их разрушителем (!)\*\*.

Вот почему на все уговоры друзей написать после «Аиды» новую оперу Верди отвечал категорическим отказом. И все же, с начала 1879 года (как указывает Гатти), тайне от окружающих он начинает искать сюжет для новой оперы. В конце июня 1879 года Верди, по настоянию Дж. Рикорди (внука), познакомился с А. Бойто, который показал ему набросок сценария «Отелло»\*\*\*.

---

\* Примечательно, что Й. Брамс, горячим пропагандистом которого стал к этому времени Бюлов, не согласился с мнением Бюлова о Верди и оценил письмо Бюлова как «капитальную ошибку».

\*\* Catti C. Verdi, the Man and the Musician. London, 1955, p. 262.

\*\*\* На сотрудничество с Бойто (с молодым Бойто-поэтом, автором текста «Inno dei Nazoni», Верди встретился еще в 1862 г. в Лондоне) композитор решился не сразу, ибо знал, что Бойто, автор «Мефистофеля», в 60-х гг. принадлежал к той части музыкальной молодежи Италии, которая критически встретила и «Дон-Карлоса», и «Аиду», считая маститого Верди тормозом в развитии новаторских исканий.

Верди понравился сценарий и, возвращая его Бойто, композитор сказал: «Напишите это стихами, пригодится для меня или для Вас, или для кого-нибудь другого». Так «Отелло» вошел в творческое сознание Верди. Постепенно идея написать оперу на этот сюжет овладевает композитором. Не открывая никому своих намерений, Верди сближается с Бойто, вовлекая его в работу над либретто. 18 ноября он пишет Рикорди: «...только что получил *шоколад*, который прочту в первый же вечер, как смогу выбросить из головы некоторые докучные дела» \* (шоколадом Верди и его ближайшие друзья некоторое время в целях сохранения тайны называли либретто «Венецианского мавра», или же, как пишет Стреппони, «Африканца», то есть «Отелло»).

Как обычно, перед сочинением новой оперы композитор начал проявлять интерес ко многому, что в той или иной степени было связано с ее темой. Так 6 января 1880 года он пишет из Генуи своему неаполитанскому другу, художнику Доменико Морелли: «А как прекрасен твой набросок к „Королю Лиру“! Скорбно, как и сам сюжет! Как сильна по выражению фигура, изображающая, как мне кажется, старого Кента!.. Почему бы тебе не сделать под стать этому набросок сцены из „Отелло“? Например: когда Отелло душит Дездемону; или, еще лучше (было бы более ново), когда Отелло, раздираемый ревностью, лежит в обмороке, а Яго смотрит на него с адской усмешкой, говоря: „Действуй, действуй, мое лекарство...“ Что за фигура этот Яго!!! Ну? Что ты мне на это скажешь?» \*\* Получив от Морелли эскиз изображения Яго, Верди ответил 7 февраля 1880 года: «...хорошо, очень хорошо, превосходно, превосходно в наивысшей степени; Яго с физиономией честного человека! Ты попал в самую точку! Я это знал, я в этом был уверен. Мне кажется, что я вижу его, этого ханжу, этого Яго с физиономией порядочного человека. Однако поторопись, живо четыре удара кистью и высылай мне эту мазню на холсте. Живо, живо... быстро, быстро... по вдохновению... как придется... пиши не для художников... пиши для музыканта!.. И не вздумай скромничать, говоря, что чувствуешь себя слабым, — это не поможет: я тебе не верю!.. Итак, живо нацарапай набросок! Прекрасна сцена коленопреклоненных монахов „La Vergino delgi Angele“ и т. д. Но это сюжет оперный. А этот Яго — это Шекспир, это человечество... то есть одна часть человечества, порочная» \*\*\*.

Характерно, что первый образ, который привлекает Верди в «Отелло» — Яго. Как и в «Макбете», его остро волнует проблема зла. Яго фигурирует и во всех переговорах композитора с Бойто. Его образ явно волнует Верди как первопричина трагической судьбы Отелло и Дездемоны.

Шекспир захватывает Верди трагизмом конфликта, порожденного столкновением добра и зла, возвышенного благородства чувств и низкого коварства. При этом Верди пронизательно и глубоко правдиво раскрывает злодейство как неизбежное следствие необоснованной ревности.

Для Верди Яго (как и для Шекспира) — сила, быть может, не менее значительная, чем благородный Отелло. Он показывает зло во всеоружии грозной беспощадности мощной человеческой натуры, усугубляя тем самым значительность конфликта. Масштабы этих характеров он стремился воплотить в музыке, полной потрясающей трагической силы.

Совместная работа композитора с либреттистом особенно активизировалась осенью 1880 года, когда Верди начал обдумывать общее развитие действия оперы. Много внимания уделяет он III акту, в котором завершается путь морального падения Отелло. Первый вариант III акта (как и всего либретто)

\* Gatti C. Verdi, p. 273.

\*\* Copialettere di G. Vardi, p. 603.

\*\*\* Ibid., p. 693.

был сделан Бойто в строгом соответствии с трагедией Шекспира, и Верди в письме от 15 августа 1880 года поставил перед Бойто вопрос — возможно ли, после того как Отелло незаслуженно и недостойно оскорбил Дездемону, продолжать акт? Сцена эта — моральный приговор Отелло, после которого нужно опустить занавес. Но тогда образ Отелло, по мнению Верди, останется не раскрытым. Ведь уже в 1-й сцене III акта (по Шекспиру — IV акта) он полностью утрачивает возвышающий его ореол мужества и доблести, когда, измученный ревностью и яростью мщения, падает в обморок. И Верди предлагает Бойто подумать — нельзя ли ввести после сцены оскорбления Дездемоны новый эпизод — например, внезапное нападение турок на Кипр, шум которого превращает обезумевшего ревнивца вновь в героя-воина, бросающегося в бой с извечным врагом. При таком повороте действия III акт должен был заканчиваться молитвой Дездемоны за победу Отелло. Однако, предложив этот вариант окончания III акта, Верди сразу же сам поставил под сомнение его драматическую правдивость: «Но если Отелло измучен страданием, сменяем ревностью, болен физически и морально, можно ли так внезапно его превознести и вернуть прежнего героя?»\*

В ответном письме Бойто признал уязвимость финала III акта либретто. Вместе с тем он решительным образом восстал против введения сцены с нашествием турок, считая, что «Отелло» Шекспира — творение, совершенство которого «происходит от чудесной гармонии общего и частного, из глубокого познания характеров, из этой строжайшей и роковой логики, которая разворачивает все события трагедии... Изменить произведение подобной красоты и мудрости невозможно без искажения совершенства...»\*\*. В заключении письма Бойто признает, что опера не драма, что она живет элементами, не ведомыми разговорной трагедии, и поэтому нужно попытаться найти необходимое решение, которое отвечало бы законам музыкальной драматургии. Гениальной находкой композитор и либреттист устранили смутившую их драматургическую неопределенность финала III акта. Сцена ярости и последующего обморока Отелло была перенесена в конец акта (у Шекспира она начинается IV акт). Тем самым определилось место грандиозного ансамбля, в котором прозвучало осуждение Отелло и одновременно была раскрыта трагедия Дездемоны; нравственная чистота ее осталась незапятнанной и после брошенного ей позорного обвинения.

Видимо к этому же времени относится напряженная работа композитора и либреттиста, связанная с судьбой I акта трагедии Шекспира\*\*\*. Для основной линии развития действия в опере этот акт не был нужен, поэтому I акт Бойто построил почти исключительно по II акту трагедии. Однако в начальном акте трагедии Шекспира экспонируется образ Отелло — величие его мужественного, героического характера, его возвышенная и пламенная любовь к Дездемоне. Гениальной находкой композитора нужно признать мысль о завершении I акта любовным дуэтом Отелло и Дездемоны. Такое решение позволило композитору показать музыкально самую основу их взаимоотношений — великую и чистую любовь, на которую посягнул Яго. В целях концентрации действия в I акте оперы дано объяснение причин ненависти Яго к Отелло. Вместе с тем, когда Бойто предложил, чтобы финальный любовный дуэт был иронически прокомментирован злобными репликами Яго, композитор категорически отказался от соблазнительного эффектного

\* *Apollonio M. Storia del teatro italiano*, vol. II. Firenze, 1954, p. 627.

\*\* *Ibid.*, p. 627—628.

\*\*\* На премьере «Отелло» Бойто сказал Э. Ганслику, что Верди и он чуть было не сломали себе голову в поисках места для материала I акта трагедии в либретто оперы.

драматургического контрапункта. Верди прекрасно понял, что тем самым он внес бы диссонанс в возвышенную атмосферу дуэта и набросил бы преждевременно зловещую тень на образы Отелло и Дездемоны.

Не сразу далась Верди и Бойто экспозиция сложного и противоречивого образа Отелло. Решение пришло много позднее, в 1884 году, уже на втором этапе работы над либретто. Силу, величие души героя, его стихийный темперамент Верди раскрыл прежде всего через могучее дыхание бури, открывающей действие оперы. Это была поистине находка, позволившая специфическими средствами музыки поднять образ оперного Отелло до уровня его шекспировского оригинала. Как только это было найдено, I акт в музыкально-драматургическом отношении превратился в композиционно безупречную экспозицию двух антагонистических начал. Одно из них — Отелло и Дездемона — символ красоты духовного мира человека, другое — его антипод — Яго, умный и расчетливый, умеющий незаметно играть на тех или иных человеческих слабостях. Именно такое противопоставление, с концентрацией внимания на решающих качествах характеров, и является шекспировским у Верди. Не «оперные персонажи», а сложнейшие образы ядовитого зла, величавого благородства человеческого духа и мрачной силы циничного ума, творящего в тени свое злое дело, предстали в произведении великого итальянца, получив адекватное шекспировским прообразами музыкальное воплощение.

Конец 1880 и весь 1881 год оба соавтора работали главным образом над композицией и текстом II акта. Верди предложил Бойто вставить между дуэтом-диалогом Отелло и Яго (в котором последний зарождает в мыслях Отелло первое подозрение) и последующим дуэтом Отелло и Дездемоны хор горожан Кипра, приветствующих Дездемону. Этим светлым, жизнерадостным хором композитор не только внес оптимистическую светотень в морально уже отравленную атмосферу II акта, яд которой начинает разрушать духовный мир Отелло, но и дал образу Дездемоны новую поэтическую характеристику как человека, чей прекрасный, чистый гармоничный строй души порождает вокруг себя, в окружающих, светлое, радостное восприятие мира.

Исключительное внимание уделил Верди IV акту; в результате лишь четвертый вариант текста, написанный Бойто, удовлетворил композитора. В IV акте было решено уничтожить большой монолог Отелло над телом Дездемоны, заменив его отдельными бессвязными фразами, выражающими безмерность страдания Отелло, осознавшего всю несправедливость свершенного возмездия, после которого единственным выходом остается смерть. Добиваясь от Бойто бесхитростного склада текста народной песни, Верди заставил его поработать над текстом «Песни об иве»; драматургически пронизательно ввел молитву Дездемоны — это правдивейшее выражение душевного покоя человека, уверенного в своей нравственной незапятнанности.

Совместно с Бойто Верди шлифует текст либретто, добиваясь единства музыкальной интонации и итальянской речи. Подчеркиваю — итальянской, ибо весь интонационный строй вокальных партий героев оперы исходит из особенностей итальянской реалистической драматической речи\*. Неслучайно Верди с таким недоверием относился к возможности успешного перевода текста либретто на французский язык, что вскоре потребовалось в связи с постановкой оперы в Париже.

Все многочисленные и многообразные искания Верди и Бойто в работе над либретто «Отелло» свидетельствуют о том, насколько глубоко и серьезно,

---

\* Несомненно, что, работая над вокальной мелодикой партий главных героев оперы, Верди опирался на опыт произношения шекспировского текста великими мастерами итальянского драматического театра — А. Ристори, Э. Росси и Т. Сальвини.

насколько требовательно относился композитор к музыкально-драматическому воплощению трагедии.

1 ноября 1886 года Верди закончил оркестровку «Отелло» и в этот день лаконичным письмом известил Бойто: «...он закончен! Слава нам (а также и Ему!!)»...» (Шекспиру.— С. Б.) \*.

Премьера «Отелло» состоялась в «Ла Скала» 5 февраля 1887 года. Первыми исполнителями были: Яго — Виктор Морель, выдающееся вокально-драматическое дарование которого Верди оценил на премьере второй редакции «Симона Бокканегра» (1881); Отелло — Франческо Таманьо \*\*, Дездемона — Ромильда Панталеони, на которую Верди обратил внимание, услышав ее в «Травиате». «В „Песне об иве“, — писал о ней Верди композитору и дирижеру Ф. Фаччо, — трудности грандиозные как для композитора, так и для артистки-исполнительницы. Нужно было бы, чтобы последняя, подобно пресвятой троице, обладала тремя голосами: одним для Дездемоны, другим для служанки Барбары (т. е. для обращения Дездемоны к Барбаре.— С. Б.), третьим — для слов «ива, ива...» \*\*\*. Как показательна последняя фраза для уяснения интонационного разнообразия, которое композитор вложил в партии главных героев «Отелло»!

Для Италии постановка «Отелло» превратилась в событие национального значения, ибо после периода застоя и художественного упадка ее музыкальной культуры Верди силой своего гения вернул ей мировое значение. В речи на банкете, устроенном после премьеры в честь Верди, синдик города Милана сказал: «Италия чтит в нем великого артиста, в дни скорби и гнета поддерживавшего ее мужество и смягчившего своими чуткими песнями ее печаль; чтит человека, никогда не склонявшего головы ни перед угрозами, ни перед лестью; человека, заставившего в самые тяжкие времена уважать достоинство итальянского искусства; человека, чья жизнь безупречна, насыщена трудом и скромна, являясь для всех, великих и малых, поучительным примером».

Критические суждения об «Отелло» были весьма разноречивы: одни усмотрели в новой опере окончательную капитуляцию Верди — оперного драматурга — перед Вагнером, сказавшуюся якобы в усвоении его принципов музыкальной драмы; другие утверждали, что Верди мудро и искусно возродил оперные принципы Монтеверди; третьи усмотрели в «Отелло» дальнейшее развитие достижений, завоеванных композитором в «Аиде». При этом никто из современников не понял, чем же отличались партитуры «Аиды» и «Отелло». В чем, по существу, заключается новаторская смелость и совершенство композиторского мастерства, в чем особенности нового, композиторского почерка, которые Верди с такой силой и богатством проявил в «Отелло»? Самое же главное — критика не оценила партитуру «Отелло» как шедевр реалистического искусства. Примечательно и то, что почти не были услышаны голоса отдельных, наиболее чутких к природе музыки критиков, пронизательно подметивших, что «Отелло» является полным отрицанием принципов вагнеровской музыкальной драмы.

В «Отелло» Верди — Бойто мы имеем пример исключительно гармоничного единства драмы и музыки, музыкального и драматического развития действия. Композиционный план оперы на редкость лаконичен и четок. I акт — экспози-

---

\* Copialettere di G. Verdi, p. 700.

\*\* Как известно, Таманьо, обладавший могучим, красивым голосом и яркой сценической внешностью, отнюдь не отличался музыкальностью (особенно страдал неустойчивостью интонации и ритма). Верди пришлось потратить немало труда и сил, разучивая с ним партию Отелло.

\*\*\* Верди Дж. Избранные письма, М., 1962, с. 446.

ция образов Отелло и Дездемоны; образ Яго лишь намечается; II акт — экспозиция характера Яго и становление драматического конфликта; образ Дездемоны получает дополнительные, возвышающие ее поэтический облик черты (приветственный хор); в этом же акте образ Отелло теряет свои героические черты (овладевшая им несправедливая идея возмездия); III акт — перерождение и полное разрушение душевного величия Отелло. Мститель за поруганные доверие и честь превращается в убийцу. Одновременно завершается линия развития образа Яго (закрывающее акт циничное торжество духовной низости над павшим величием). IV акт почти весь посвящен утверждению нравственной силы Дездемоны. В финале акта, умирая, Отелло, облагороженный пережитым безмерным страданием, возрождается в своем исходном возвышенном облике. Образ Яго в IV акте остается статическим; для него в ходе событий этого акта стимулов для развития уже нет.

«Отелло» отлит в новую, необычную дотоле для Верди форму. Если в «Аиде» композиция оперы основывается еще на драматургическом сцеплении законченных музыкальных форм, то в «Отелло» Верди дает пример сквозного музыкального развития действия. Верди сам определил жанр этого произведения как *drama lirica* (т. е. музыкальная драма). Вместе с тем жанр музыкальной драмы, созданный Верди, коренным образом отличается от музыкальной драмы Вагнера. Различие методов этих композиторов заключается в том, что Верди музыкальное развитие выводит из динамики и ритма сценического действия и мелоса, из живой, взволнованной речи, на основе которых строит и развивает музыкальную форму отдельных сцен и оперы в целом. У Вагнера же сценическое действие, интонационный строй вокальной речи героев подчиняется закономерностям, которые лежат в основе музыкальной формы, данной прежде всего в оркестровом изложении. Глубокое постижение искусства Шекспира как искусства реалистического, природное органическое понимание законов театра привели Верди к тому, что он в равной степени отказался и от традиционной оперной формы (типа «Аиды»), и от текучести «бесконечной» формы музыкальной драмы Вагнера и выработал свой собственный род музыкальной драмы, основанной на единстве и взаимодействии театрального и музыкального начал. В одних эпизодах оперы «Отелло» сценическое действие рождается и протекает согласно законам музыкального развития, оформляется музыкальной формой, в других же — музыкальное развитие оказывается следствием драматического, продиктовано развитием драмы, а найденная композитором естественная музыкальная форма является отражением драматической. Поэтому оперную драматургию «Отелло» можно определить как «драматургию музыкально-театрального симфонизма».

Верди избирает в «Отелло» форму сквозного драматического развития и отказывается от привычных замкнутых оперных форм, потому что поставленные задачи — воплотить в музыке многогранность характеров шекспировских героев, раскрыть глубоко и правдиво острую конфликтность самого процесса развития драматического действия — невозможно было успешно решить в формах традиционной итальянской оперной драматургии.

Для доказательства остановимся в первую очередь на образе Отелло. Его партия не имеет ни одной достаточно развитой обобщающей характеристики, решенной в замкнутой музыкальной форме. С редкой проницательностью Верди понял, что любая монологическая характеристика Отелло, данная в форме арии (ариозо), не соответствует природе его характера. Все, что Отелло думает и чувствует, все его поступки являются стремительной реакцией на события, речи и действия людей, окружающего его мира. Монолитность же и цельность его образа покоятся на двух чертах — беззаветном мужестве,

являющемся для него естественной нормой жизненного поведения, и великой любви к Дездемоне. Духовное благородство, героическая мужественность натуры Отелло показаны Верди через стихийный образ бури и отношение к нему народа (I акт). Раскрытию лирической стороны духовного мира героя посвящен дуэт, свидетельствующий о возвышенности и чистоте чувства, соединившего навсегда сердца Отелло и Дездемоны. Драматургически абсолютно оправдано, что обе характеристики Отелло, то есть, открывающая действие оперы буря с выходом героя и завершающий I акт дуэт Отелло и Дездемоны, даны в самом начале оперы. Ведь путь Отелло в трагедии — это путь постепенного разрушения великого характера, отравленного смертельным ядом чудовищного обмана. И Верди, начиная со II акта, все сильнее и сильнее деформирует мелодическую структуру его вокальной речи\*. Только один раз еще Отелло поет. Это происходит в финальном дуэте II акта, но он поет здесь «с чужого голоса» — на интонации Яго. И так до самого конца в партии Отелло происходит разложение, распад мелодического начала на отдельные, становящиеся все более несвязными речевые интонации, рождающиеся часто как бы произвольно, как следствие острых душевных аффектов.

Но самое главное — отказ от ариозности вовсе не приводит к вокальному обеднению партии Отелло. Наоборот — еще более расширились возможности мгновенных смен экспрессии. В партии Отелло нашли последовательное отражение все этапы его скорбного пути от счастья и величия к опустошенности и убийству; в ней отразились и характерные свойства его натуры — пылкость, «взрывы» чувств, мгновенно переходящих в свою противоположность. Поразительно, с какой правдивостью и естественностью Верди меняет интонационный строй речи Отелло от выражения дикой радости к интонации жгучего стыда, вызванного осознанием — чему же я радуюсь? Или переход от взволнованности напряженного внимания (подслушивание беседы Яго и Кассио, III акт) к ярости, неистовой жажде мести, внезапно перерастающих в смертельную душевную муку. И по мере того, как сознанием Отелло овладевают недобрые мысли, изменяется строй его речи. Начиная со II акта, в партии Отелло все стремительней исчезают поэтичность, возвышенность, мелодика его речи становится все более разорванной, интонационно контрастной, то неистовой, то вкрадчивой (диалог на интонациях Дездемоны в III акте). Лишь в финале IV акта, в скорбно-сдержанных интонациях последних слов Отелло, Верди восстанавливает его благородный облик, очищенный страданием. Эти лаконичные, столь глубокие и чистые по тону заключительные фразы Отелло звучат своего рода трагической репризой лучезарного лиризма любовного дуэта Отелло и Дездемоны I акта. Так развитием музыкального материала партии Отелло создается законченный психологический портрет человека, который «был велик во всем» (Шекспир словами Кассио). Реалистическое совершенство этого музыкально-драматического портрета можно сравнить лишь с портретами, которые созданы искусством самого Шекспира.

Не менее богат музыкально образ Дездемоны. Но он совсем иной, чем Отелло. Верди абсолютно точно, властной рукой мастера высекает этот прекрасный образ, наделяя его тончайшей музыкальной характеристикой. В мелосе партии Дездемоны господствуют интонации нежности, женственности, целомудренной чистоты. Портрет Дездемоны определяется интонационным единством ее речи. Натура цельная, Дездемона идет навстречу своему концу, не изменяясь в

---

\* Так, «недопевает» Отелло благородную, овеянную величием воинских подвигов мелодию «Прощания со славой» (II акт), еще более «недопетым» остается горький монолог о поруганном доверии (III акт).



существо своего характера, в котором с каждым новым ударом судьбы проступают новые черты, раскрывающие ее нравственное величие и стойкость души. Верди увенчивает ее партию замечательной сольной характеристикой, создавая поразительное обобщение в IV акте. Это — Песня об иве и молитва — как бы портрет Дездемоны накануне предчувствуемой катастрофы.

Третий центральный образ оперы — Яго — воплощение злого начала в человеке, — образ, устойчивый в своем негативном существе, — имеет две обобщенные характеристики — косвенную, через «Застольную», и прямую — через «Credo». В духовном мире Яго нет места добру, чувству прекрасного, чести, благородству. Все интонационное богатство его партии Верди создал для постепенного и многогранного показа скрытых сторон этого мощного, но зловещего характера. В партии Яго ощутимы и рефлексия, и наигранное добродушие — своего рода «маска», которой он пользуется, чтобы произвести впечатление простого человека, доброго товарища и честного солдата; в ней подчас звучит и взволнованность негодая, тревожимого опасностью разоблачения, возможностью срыва провокации, столь тонко им рассчитанной; звучит в ней и упоение своей властью над слабостями и страстями людей и, наконец, страх от осознания своего одиночества перед непостижимым «ничто», которое ожидает его после смерти («Credo»). И все это — в сочетании с духовной грубостью, холодным цинизмом, разнузданностью животных страстей. В целом круг интонаций речи Яго, при всем исключительном многообразии, отличается характерным единством, с поразительной правдивостью передающим негативную, зловещую сущность его духовного мира.

В «Отелло» число сольных замкнутых вокальных форм невелико. За исключением «Застольной» Яго в I акте, его «Credo» во II акте, Песни об иве и молитвы Дездемоны в IV акте, они крайне лаконичны и либо завершают речитативное развитие монологов (диалогов), либо вследствие своей разомкнутой формы переходят в гибкую, изменчивую речитативную форму нового этапа интонационного развития. Вокальные формы в «Отелло» в одних случаях играют роль обобщения предшествующего интонационного развития, в других же порождают новый интонационный строй вокальной речи того или иного героя, выражая тот или иной качественный перелом в его душевном состоянии.

Среди героев второго плана есть такие, образ которых на протяжении действия не меняется. Они не являются непосредственными участниками трагедии, а потому ход событий не оказывает на них особого воздействия. Таковы Кассио, Родриго, Монтано, Лодовико. Однако в трактовку образа Эмилии, формально также одной из героинь второго плана, Верди вносит необычайно тонкую деталь. До появления Эмилии в спальне убитой Дездемоны она обрисована кругом обыденных интонаций, как человек, не понимающий трагизма происходящего. Но, подобно Шекспиру, делавшему подчас и маленьких людей суровыми судьями совершенного зла, в конце IV акта Верди неожиданно возвышает ее образ. В тот момент, когда, потрясенная гнусностью подлой интриги Яго, сделавшей Отелло убийцей невинной Дездемоны, Эмилия разрывает связывающие ее семейные узы и, разоблачая Яго, бесстрашно идет навстречу гибели, Верди изумительно правдиво и тонко меняет интонационный строй речи Эмилии, выявляя в ее характере новые черты — мужество и беззаветную преданность Дездемоне.

Богатство интонационных форм вокального мелоса в партиях главных героев усиливается и подчеркивается необычно характерным и разнообразным звучанием оркестровой партии. Вокальное и инструментальное начала оказались в «Отелло» столь взаимосвязанными, что их нельзя рассматривать в отдельности.

Состав оркестра в основе тройной\*: используется сценический оркестр (банда) за кулисами, волынка (*Cornamuse*) и неаполитанский струнный оркестр (мандолины и гитары). Усилен количественно квинтет струнных, с числом контрабасов, почти равным числу виолончелей. Из этого, в общем, обычного оркестра Верди сумел извлечь звучности, держащие слух все время в напряженном внимании. Неповторимое своеобразие, необычная свежесть и драматическая действенность звучания оркестра «Отелло» основывается на разнообразии приемов звукоизвлечения, неведомом не только оперной, но и симфонической практике этого времени.

В оркестре «Отелло» преобладают чистые тембры, сочетание которых дает, как правило, не смешение, а контрапунктическое столкновение их (как бы взаимную светотень). Широко применяются композитором соло инструментов, часто основанные на виртуозных приемах. Можно смело сказать, что вряд ли найдется еще одна оперная партитура конца XIX и начала XX века, в которой было бы подобное богатство и разнообразие штрихов струнных\*\*. Почти на каждом шагу встречаются поразительные находки и в партиях других инструментов, в сочетании инструментов. Укажем на пустые квинты кларнетов, на фоне которых повторяется печальный напев английского рожка в начале IV акта; на теплое звучание виолончелей *divisi*, поддерживающих начало любовного дуэта Отелло и Дездемоны в конце I акта; на флажолеты контрабасов в сочетании со звенящим стаккато арфы там же или на рев медной группы, с которой так выразительно контрапунктируют четыре фагота, визгливо стрекочущие флейты, гобои и кларнеты в «Gredo» Яго.

Оркестр в «Отелло» неразрывно связан с вокальной интонацией; он подготавливает ее рождение, поддерживает и усиливает ее, драматически контрапунктирует ей или же раскрывает душевное состояние героя. Оркестр часто определяет ритм, характер и динамику сценического действия, раскрывает смысл сценической ситуации. Выразительная сила музыки оперы покоится на ладовой свежести и мудром новаторстве гармонического и полифонического письма. Гомофонное изложение свободно и естественно сменяется полифоническим письмом, а в ряде случаев (в сценах наибольшей психологической сложности или конфликтности) гомофония и полифония сливаются воедино. Оригинальность и новаторство Верди в этом отношении исключительны. Ладовая основа музыки «Отелло» заслуживает специального исследования.

Верди создавал «Отелло» с позиций великой любви и уважения к человеку, красоте и богатству его духовного мира, с позиций глубокого сочувствия к трагическим судьбам прекрасных человеческих натур, павших жертвой злых сил, рожденных природой определенных общественных отношений. Совершенство и реалистическая глубина музыкального воплощения образов оперы поднимают это творение Верди на уровень трагедии Шекспира. Великие творческие достижения Верди в «Отелло» — результат беспримерного качественного скачка в сознании композитора. На склоне лет Верди нашел в себе силу критически пересмотреть свой огромный творческий опыт, сумел мудро отобрать из достижений современного ему музыкального искусства все то, что служило укреплению реалистической выразительности музыкального письма. Органически удалось Верди осмыслить и перенести в вокальные партии оперы выразительность реалистической речевой интонации великих мастеров итальянского драматического искусства — Э. Росси и Т. Сальвини.

\* С англ. рожком, бас-кларнетом in A и 4 фаготами (без контрафагота).

\*\* Весьма поучительно сравнить использование штрихов и приемов звукоизвлечения у струнной группы в партитуре «Отелло» с известной однородностью (подчас однообразием) использования техники струнной группы в последних партитурах Вагнера.

К «Отелло» Верди по праву можно отнести слова, которые сказал К. С. Станиславский об исполнении Сальвини роли Отелло: «Монумент, памятник, закон на вечные времена»\*.

Решение Верди написать «Фальстафа» пришло через два года после премьеры «Отелло». Бойто знал о давней мечте композитора написать комическую оперу, главным героем которой был бы Фальстаф. Летом 1889 года Бойто ознакомил Верди с наброском либретто оперы, которое он сделал на основе шекспировской комедии. Верди в то время было почти 76 лет.

Не без колебаний откликнулся композитор на предложение Бойто. 7 июля 1889 года он писал Бойто: «Делая набросок „Фальстафа“, подумали ли Вы об огромной цифре моих лет?» И все же закончил письмо знаменательно-оптимистическими словами: «...какая радость! иметь возможность сказать публике: „Мы еще здесь!! Вперед!“»\*\*

Нерешительность Верди в значительной степени была связана с тем, что композитор еще не забыл обиды, испытанной в 1879 году, когда в итальянской печати\*\*\* было опубликовано суждение Россини, высказанное им скульптору Дюпре: «Верди является композитором, по характеру своему печально-серьезным, и музыка его, льющаяся естественно и обильно, имеет присущий его дарованию колорит мрачный и скорбный, что придает ей, впрочем, и особую ценность. Я уважаю его в наивысшей степени, хотя нет никакого сомнения, что ему никогда не написать оперы полусерьезной, подобной „Линде“, и тем более оперы комической, подобной „Любовному напитку“»\*\*\*\*.

Но Верди и сам понимал, насколько ему трудно выступить перед публикой в жанре, который меньше всего был связан с полувековым его творчеством. Представлял он себе и то, что на фоне оперного репертуара второй половины XIX века «Фальстаф» сможет завоевать успех только как произведение по-длинно новаторское, хотя бы потому, что жанр комической оперы (оперы-буффа), по ряду причин, явно потерял в ту пору для оперного зрителя свое бывшее значение. Не мог Верди не ощущать и того, что его стремление к мудрому сочетанию классических традиций и новаторства не встречало благожелательного отношения у молодого поколения итальянских композиторов. К Верди относились как к одному из последних могикан уходящей героической эпохи, что не мешало, однако, появлению в печати все более и более частых замечаний об его устарелости, о том, что путь современного искусства противоположен тому направлению, которое определил своим искусством Верди. И тем не менее внутренне он, видимо, испытывал настойчивую потребность написать оперу-буффа.

Либретто «Фальстафа» было закончено Бойто в марте 1890 года. Композитор и либреттист работали над текстом в тесном контакте, тщательно отделявая мельчайшие его детали, добиваясь яркости, лаконичности и комедийной действенности речи героев. В результате был создан образец либретто музыкальной комедии, заслуживающий и со стороны текста самой высокой оценки. В процессе создания его Верди сочинил также и весь черновой эскиз музыки.

Почти одновременно с окончанием либретто «Фальстафа» Верди получил из Парижа от В. Мореля предложение написать комическую оперу «Укрощение строптивой», от чего, однако, отказался в письме от 21 апреля 1890 года. Письмо это дает возможность понять некоторые исходные позиции Верди в

\* Станиславский К. С. Собр. соч., т. I. М., 1960, с. 416.

\*\* Copialettere di G. Verdi, p. 711.

\*\*\* Gezzetta Musicale di Milano, 1879, аврест.

\*\*\*\* Duprez G. Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici. Firenze, 1879.

отношении «Фальстафа». «Комедия очень забавна; это настоящая итальянская опера-буффа. Счастлив композитор, который возьмется за эту комедию! Но чтобы написать ее, были бы нужны композиторы конца прошлого века или начала нашего — Чимароза, Россини, Доницетти и т. д. Композиторы современной эпохи являются слишком большими любителями гармонии и инструментовки, у них нет героической смелости отойти на второй план, когда это нужно, и более того: *не писать музыки* (курсив мой.— С. Б.), когда в ней нет надобности. Теперь музыку пишут всегда и прежде всего сочиняют гармонию, инструментовку и ищут оркестровых звучностей, забывая (за редкими исключениями) *о точности выражения, скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций* (курсив мой.— С. Б.). Что касается меня, то могу сказать Вам лишь одно: увы! слишком поздно. Возвращаю Вам рукопись...»\*

Насколько захватила Верди работа над «Фальстафом», видно из его письма от 3 декабря 1890 года к одному из своих первых биографов и другу маркизу Джино Мональди: «Что я могу сказать Вам? Вот уже сорок лет, как мне хочется написать комическую оперу, и пятьдесят лет, как я знаю „Веселых виндзорских кумушек“; однако... обычные *но*, которые находятся повсюду, всегда препятствовали приведению в исполнение этого моего желания. Теперь Бойто устранил все *но* и написал для меня лирическую комедию, непохожую ни на какую другую. Я развлекаюсь тем, что пишу для нее музыку без каких-либо намерений, не знаю даже, закончу ли я ее... Повторяю, я развлекаюсь... *Фальстаф* — мошенник, совершающий всевозможные дурные поступки... в забавной форме. Это *тип*! Ведь типы так разнообразны! Опера насквозь комическая!». Аналогичные высказывания имеются и в некоторых письмах к другим адресатам.

1 января 1891 года «Фальстаф» был вчерне закончен. В начале июня того же года Джулио Рикорди обратился к Верди с предложением поставить «Фальстафа» на сцене «Ла Скала», для чего, если бы это оказалось необходимо, он, Рикорди, готов оказать театру денежную поддержку. В ответ Верди 9 июня 1891 года сообщает: «Несвоевременно говорить сейчас о „Фальстафе“, который подвигается очень медленно; кстати, я все больше и больше убеждаюсь в том, что огромные размеры „Ла Скала“ повредили бы впечатлению. Сочиняя „Фальстафа“, я не думал ни о театрах, ни об исполнителях. Я писал для собственного удовольствия, на свой страх и риск, и думаю, что вместо „Ла Скала“ „Фальстафа“ следовало бы поставить в Санта-Агата»\*\*.

Тщательно готовил Верди премьеру оперы. Завершая партитуру, он одновременно занимался обсуждением возможных кандидатур исполнителей, вопросами сценического оформления, которое делал под руководством Бойто и Рикорди художник «Ла Скала» Гегенштейн\*\*\*. Подробно обсуждались эскизы костюмов действующих лиц, макеты сцен; особенно же требовательно проходил композитор с певцами их партии.

Примечательны советы, которые он дает В. Морелю, первому исполнителю роли Фальстафа: «Дорогой Морель, либретто „Фальстафа“ уже у Вас. Как только музыка будет напечатана, Вы получите клавир. Изучайте, вдумывайтесь,

---

\* Верди Дж. Избранные письма, с. 467—468. Говоря: «...увы! слишком поздно», — Верди, несомненно, хотел убедить музыкальный мир в своем отказе от творчества и тем самым на время сохранить в тайне работу над «Фальстафом».

\*\* Copialettere di G. Verdi, p. 712.

\*\*\* Там же, p. 713. Несомненно, Верди опасался, что тонкость музыкального письма и остроумная, отточенная комедийность сценического действия «Фальстафа» потеряются на огромной сцене «Ла Скала» и не дойдут до публики.

сколько хотите, в стихи и слова либретто, *но не слишком занимайтесь музыкой* (курсив мой.— С. Б.). Вам, наверное, покажется странным то, что я говорю сейчас; но если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, то музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой. Может быть, Вы столкнетесь с некоторыми техническими трудностями, но трудностей в интерпретации для Вас не должно быть. Может быть, надо будет найти кое-какие нюансы, колорит и т. д., но все это трудно уловить по фортепианному переложению; это мы поищем с Вами вместе...» \*

Премьера «Фальстафа» состоялась в «Ла Скала» 9 февраля 1893 года и оказалась событием исключительного значения в музыкальной жизни Европы. Премьера в Милане, постановки в Париже, Петербурге, Лондоне определили признание «Фальстафа» наряду с «Отелло» шедевром современного оперного искусства.

Остановимся вкратце на том, как использовал Бойто в либретто комедию Шекспира «Виндзорские проказницы» и I и II части хроники «Генрих IV».

Центральный образ оперы — Фальстаф, в то время как в комедии Шекспира и в обеих частях «Генриха IV» он является колоритным и значительным, но все же не основным героем.

Либретто «Фальстафа» — оригинальная по концепции, драматургически самостоятельная композиция, сохранившая весь комедийный дух шекспировских первоисточников. В концепции либретто и в музыке оперы Верди и Бойто сделали значительную переоценку характеристик главных героев: одни оказались приподнятыми, облагороженными, другие же — сниженными (например, Форд). По сравнению со множеством действующих лиц «Виндзорских проказниц» и «Генриха IV», в «Фальстафе» Верди — Бойто остались немногие, причем некоторые оказались слитыми в один образ. Из оперы выпали такие шекспировские персонажи, как судья Шеллоу, племянник судьи Слендер, священник и многочисленные слуги, муж миссис Пейдж. В докторе Каюсе собраны некоторые черты судьи Шеллоу и его племянника Слендера, и в то же время он перестал быть французом, каким дан у Шекспира. Анна Пейдж в опере сделана дочерью Алисы Форд — Нанеттой; миссис Квикли превращена из экономки доктора Каюса в приятельницу Алисы Форд и Мэг Пейдж, хотя в основном ее роль в опере такая же, как и в комедии Шекспира; мистер Форд не только ревнивый муж Алисы, но и смешной, недалекий тиран семьи, стремящийся насильно выдать замуж Нанетту за доктора Каюса. Наконец, в опере Алиса сочувствует любви Нанетты и Фентона, тогда как в комедии Шекспира мать Анны желает выдать ее за другого жениха. Больше значительности и характерности получили в опере образы слуг Фальстафа — Бардольфа и Пистоля. Сохранена роль (мимическая) пажа Фальстафа — Робина.

Поразительно мастерство драматурга-комедиографа, с которым Бойто перевел необычайно многообразный, стремительно сменяющийся материал комедии и хроники Шекспира в лаконичную, четкую по построению структуру либретто. В соответствии с мыслями композитора о непригодности для оперы частой смены небольших картин и сцен, либретто «Фальстафа» имеет три акта, каждый из которых делится на две картины.

1-я картина близка комедии Шекспира, но действие происходит в кабаке, а не на улице. Монолог Фальстафа о чести заимствован из «Генриха IV», так же как и предшествующий монологу разговор Фальстафа с

---

\* Верди Дж. Избранные письма, с. 485.

Бардольфом и Пистолем. Роль слуги Нима передана Бардольфу. 2-я картина построена на материале 1-й сцены II акта «Виндзорских проказниц», но весь ход действия свободно развит Бойто.

II акт. 1-я сцена (в кабачке) почти полностью основана на 2-й сцене II акта и 2-я сцена соответствует 3-й сцене III акта комедии. Финал картины (выбрасывание в окно корзины с Фальстафом) у Шекспира отсутствует и придуман Верди. Однако финал завершает сцену совершенно в шекспировском комедийном духе.

III акт. 1-я сцена (перед трактиром) построена на 5-й сцене III акта и 5-й сцене IV акта. Исключено вторичное появление Фальстафа в доме Форда (под видом толстой женщины), чем Бойто избежал ненужного для стремительного развития действия комедии повторения ситуации. Решив всю 1-ю сцену перед трактиром, а не в трактире, Бойто вновь удачно избежал повторения сценической обстановки и после ухода Фальстафа и Квикли в дом для окончательных переговоров дал возможность появиться на улице трем насмехающимся над Фальстафом женщинам и присоединившимся к ним Фентону и Форду. Заключительный эпизод построен на 4-й сцене IV акта и 3-й сцене V акта. 2-я сцена (в парке) в большей части основана на V акте комедии Шекспира (5-я сцена) и значительно развита за счет введения в начале сцены замечательного, проникнутого поэзией юношеской влюбленности дуэта Нанетты и Фентона, а в конце — блистательной комической фуги, служащей финалом оперы.

По богатству, органической естественности, сочности и изумительной прозрачности, легкости звучания, мудрой экономности использованных средств партитура «Фальстафа» не имеет себе равных в музыке XIX века.

Главное в «Фальстафе» — комедийная певческо-речевая интонация, гибко и разнообразно изменяющаяся в соответствии с развертыванием действия и характером образов комедии. В вокальных партиях оперы Верди возродил старинный принцип построения мелодии на интонационно-ритмической основе комедийной речи. Мелодии рождаются из драматически действенного произношения слова, фразы изменяются в зависимости от развертывания действия — именно действия, а не ситуации, диалога, а не состояния. И думается, что по исполнительски-импровизационной природе «Фальстафа» — музыкальный «наследник» комедии дель арте, а не итальянской оперы-буффа. Неслучайно Верди и Бойто так опасались, что итальянские певцы в исполнительском решении окажутся во власти традиционных штампов комедийного распева вокальных мелодий оперы-буффа. Отсюда же настойчивые требования Верди к певцам — жить в тексте, исходить не из внешнего рисунка вокальной партии, а из выразительности текста, стараясь передать все его оттенки, богатство и тонкость комедийной речи.

В вокальных партиях «Фальстафа» с необыкновенной свободой и естественностью Верди переходит от выражения одних душевных состояний к другим — от сдержанности к непосредственности, от скрытности к прямодушию и т. д. Через певческую интонацию характер каждого персонажа обращается к нам той или иной гранью. Один и тот же тип голоса в ходе действия комедии непрерывно изменяет свою звуковую форму. Пластичная кантиленность сменяется почти прозаической речью, стремительная, эмоционально импульсивная скороговорка — речитативом размышления, недоумения, вопроса.

В соответствии с жанром оперы, в отличие от «Отелло», вокальные партии «Фальстафа» рассчитаны не на исключительные по звуковой мощности и диапазону певческие голоса. Однако исполнители оперы должны поистине виртуозно, легко и непринужденно владеть кантиленой, техникой легато и стаккато, скачков из регистра в регистр, свободным и гибким ведением звука в

медленных и стремительных темпах, характеристическими тембрами голоса, совершеннейшим чувством ритма, свободной и гибкой техникой интонационного взаимодействия с партнером и оркестром, а также чувством единства пения и сценического действия. Примером тому служит хотя бы сцена первой встречи Фальстафа с переодетым Фордом. Из сольных сцен достаточно привести комедийно-мрачный монолог Фальстафа «Подлый мир, грязный мир», в конце проникнутым эпикурейским настроением героя под влиянием выпитого хереса. Другим примером острой смены и трансформации вокального интонирования может служить монолог ошеломленного Форда, неожиданно осознавшего, что Фальстаф сделает его рогоносцем.

По ходу действия в сольных партиях происходит накопление комедийных интонаций, завершающееся ансамблевыми кульминациями, представляющими собой форму музыкального обобщения прошедшего и завязку последующего действия.

В стремительной смене сольных и ансамблевых сцен действующие лица раскрывают каждый раз какую-то новую, не приметную до того черту своего характера, с чем связаны и интонационные изменения их партий. Интонационно неизменными остаются только партии отрицательных образов — доктора Каюса, Бардольфа и Пистоля. Их духовная нищета словно подтверждается одноплановостью их музыкальных характеристик.

Два типа интонаций присущи юным героям оперы — Фентону и Нанетте: один тип их мелодики связан с комедийной стороной действия — с проказами, интригой лукавого женского заговора против Фальстафа, другой — порожден поэзией юношеской влюбленности. Он-то и обогащает общий комедийный тон оперы.

Мэг и Квикли как помощницы Алисы в развитии интриги комедии наделяны только хитростью, лукавством, озорством. Это более простые, более одноплановые характеры. Образ же Алисы, живой, веселой и умной женщины, единственно достойной партнерши жизнелюбца Фальстафа, выписан с особой нежностью. Ее партия восхищает разнообразием и тонкостью комедийно-лирических оттенков. Именно лирическая полноценность музыкального материала Алисы придает особую тонкость характерному для нее юмористическому восприятию нелепых жизненных коллизий. Иное дело Форд. Хотя в ходе действия он освобождается от недостойной ревности, тем не менее ему предстоит еще потерпеть поражение как самодуру-отцу. Поэтому Верди не наделяет его никакими чертами, которые помогли бы этому образу завоевать симпатии зрителя. В финале он оказывается посрамленным не только как ревнивый муж, но и как вздорный отец, чуть не погубивший счастье дочери.

Наиболее богата комедийными нюансами партия великого жизнелюбца сэра Джона Фальстафа. С замечательным проникновением рисует Верди его слабости и присущие ему низменные черты. Но все они искупаются его искренностью, непосредственностью, простодушием. Он сам способен оглушительно посмеяться над своими недостатками. Фальстаф весел, добродушен и исполнен благожелательного отношения к окружающим. Бурно прожитая, нелегкая подчас жизнь наделяла его своеобразной житейской мудростью, поддерживающей его жизнелюбие. И какими же ничтожными и мелкими людишками предстают в сравнении с ним в своем хамском, злобном и жадном обличье глупый ревнивец Форд, сластолюбец и распутник доктор Каюс и предавшие Фальстафа спутники его разгульных походов, проходимцы и прохвосты — Бардольф и Пистоль. Фальстаф высится над ними своеобразным гигантом жизнелюбия. Столкновения с ним в тех или иных житейски будничных, зачастую вульгарных, а подчас и нелепых обстоятель-

ствах вызывают в одних веселье и сердечный смех, с других же снимают личину благопристойности и обнажают их духовную нищету. Верди щедро наделил своего героя исключительным богатством и содержательностью интонаций.

Юмор Фальстафа беззлобен. С каким добродушием и лукавой иронией высмеивает он переодетого Форда в припеве мадригала «Любовь, любовь...», а какое сочувствие вызывает его монолог после вынужденного купанья. В монологе звучит не злоба против тех, кто так коварно над ним посмеялся, а искренняя и простая горечь человека, на пороге старости размышляющего по поводу так и не удавшейся жизни! Фальстаф вызывает к себе сочувствие и тогда, когда в финале оперы ухитряется выпутаться из подставленной ему ловушки. И он же первым разражается смехом над собой, тем убийственным для всех ничтожеств смехом, которым столь оптимистически-иронично, столь мудро завершается опера.

Исключительно важную, хотя и подчиненную пению и действию роль играет в «Фальстафе» оркестр. Верди назвал оркестр «Фальстафа» «очень легким». В 1892 году, в период завершения инструментовки оперы, он пишет Итало Пицци: «О „Фальстафе“ невозможно составить представление по клавиру! Его нужно слышать. В нем я сделал очень легкий оркестр. Многие пассажи *pianissimo* на рояле не производят никакого впечатления. Вообще все возникает из ансамбля, чего на рояле нельзя изобразить, ибо опера в клавираусцуге испорчена»\*.

Оркестр «Фальстафа» парный \*\*, дополненный флейтой-пикколо, третьей трубой и четвертым тромбоном (бас). Отсутствует туба. Эпизодически привлекаются английский рожок, бас-кларнет *in A*, низкая валторна в строе *As*, гитары, арфа, колокол в строе *F* малой октавы, большой барабан, тарелки и треугольник. Все эти инструменты используются в соответствии с характером сценической ситуации в специфически сольной трактовке. Каждый из инструментов, вплоть до большого барабана (!), согласно действию комедии подает свои сольные «реплики». В инструментовке Верди применил принцип ансамблевого письма, отказавшись от трактовки оркестра как некоего единого инструмента.

Группа струнных должна была быть достаточно велика, так как Верди широко использует приемы *divisi* и разделение партий по пультам. Отметим и виртуозность партий почти всех инструментов, виртуозность, выходящую за пределы обычной оркестровой техники. Но как бы ни были велики виртуозные требования, предъявленные Верди к инструментам, они не выходят за рамки их специфики.

Создавая в «Фальстафе» характеристический оркестр, Верди приходит к утонченно-красочной звуковой палитре. Особенно искусно применяет он интонационно-тембровые особенности и оттенки звучания инструментов. Так, низкий звук флейт применяется не ради высоты тона, а ради особого тембра; басовый кларнет оказался необходимым вследствие своеобразия звука этого инструмента. Верди предписывает в партитуре скрипкам, виолончелям в определенных местах брать фразу, пассаж, отдельный звук на двух струнах (с. 138 партитуры и др.), играть фразу, пассаж на одной третьей или четвертой струне (с. 69, 91 и др.), в одних случаях брать интервал

---

\* См.: *Estel E. Verdi und Chakespeare.* — In: *Die Musik*, 1913/14, H. 2, S. 98. Добавим, что интонационная сторона оперы тесно связана с особенностями говора итальянцев, со спецификой итальянской речи, оттого так трудно «перевести» вокальные партии Фальстафа на другие языки.

\*\* Разумеется, с 2 трубами, 4 валторнами, 3 тромбонами, парой литавр.



приемом *divisi*, а в других — на двух струнах. Тонко используются различия в звукоизвлечении в разных группах инструментов: *staccato* у духовых и одновременно *legato* у струнных или наложение флажолетов виолончели соло на звучание группы виолончелей и контрабасов *arco*. Аналогичный пример: накладывание гулкаой (не громкой) звучности интервала квинты, взятой на двух литаврах, на тот же интервал, взятый виолончелями и контрабасами *arco*.

Замечательным примером тончайшей звукозаписи служит эпизод музыки от цифры 35 (с. 377). Здесь композитор, разделив первые и вторые скрипки (*divisi*), делит их вторые голоса опять на две партии. Вторые голоса первых и вторых скрипок, создавая мерцающий фон, играют в октаву интервальные вертикали (терции, сексты, кварты и т. д.) *staccato, con sordini*; первые голоса первых скрипок исполняют флажолетами *legato* певучие, чуть покачивающиеся фразы; первые голоса вторых скрипок — под сурдину — трели, заканчивающиеся октавным скачком вниз (!). На созданном таким образом прозрачном и светлом звучании возникает нежнейшая вокальная фраза Нанетты *поп legato dolcissimo*, оттеняемая флажолетами арфы *pp* и *dolcissimo*.

Оркестровых находок в «Фальстафе» не перечести! Обратим, например, внимание на ироническую интонацию, создаваемую особым тембром перестроенных гитар во время сопровождения любовных речей Фальстафа (с. 232).

Непривычно свежий колорит звучания медной группы в «Фальстафе» создают натуральные (а не вентильные) трубы и валторны (разного строя, в зависимости от тональности). Верди всегда предпочитал натуральные медные инструменты, звучность которых, как известно, более богата обертонами, чем у хроматических.

Вся партитура «Фальстафа» — блистательный пример письма чистыми тембрами. В этом отношении оркестр Верди близок оркестру Глинки, Мусоргского и Чайковского и резко отличается от оркестра Вагнера. Как известно, Вагнер стремился к смешанной романтической оркестровой красочности. Оркестровка чистыми тембрами, контрапунктирование тембров различных групп и инструментов неразрывно связано с полифоническим письмом «Фальстафа», в котором гармонические вертикали (аккордовые комплексы и гармонические последовательности) не играют значительной роли. Полифоническому оркестровому письму оперы соответствует фактурная полифония, являющаяся следствием одновременного развития самостоятельной фактуры в разных голосах.

Разнообразна динамика оркестра «Фальстафа», которая, однако, отличается тем, что звучность *ff* встречается редко. Ни разу здесь Верди не доводит громкость до грандиозной, величавой и титанической мощной силы звучания «Отелло»; *f* и *ff* в «Фальстафе» легкое, сверкающее, насмешливое, наконец, буйно-веселое, то есть полностью соответствующее комедийному характеру действия. Преобладают же звучности *p*, *pp* и даже *ppp* (но всегда отчетливые, в силу прозрачности инструментовки). Динамическая палитра звучания оркестра приведена в полное соответствие с вокально-речевой интонацией голосов солистов.

Сказанное относится и к ритму. Подобного богатства и разнообразия ритма не знала не только оперная, но даже и симфоническая музыка второй половины XIX века.

Одна из самых интересных особенностей «Фальстафа» — оригинальнейшая форма. Особенность ее заключается в том, что основной тематизм оперы не экспонируется в начале для того, чтобы впоследствии, пройдя через ряд этапов развития, вновь появиться в конце в новом, репризном качестве. Вступительным

оркестровым мотивом, которым сразу же (без увертюры) открывается действие, начинается калейдоскопическая смена множества мелодических фраз и попевок, каждая из которых становится звеном общего процесса музыкального развития, но не несет в себе лейтмотивных функций. В то же время суммирование этих мотивных образований постепенно создает «количественное» накопление музыкального материала, которое на определенном этапе музыкально-драматического развития синтезируется и переходит в некий новый интонационный строй, открывающий новую фазу интонационного накопления. И этот непрерывный процесс количественного накопления тематических элементов (с последующим их обобщением) определяет музыкальную форму каждой картины оперы. В «Фальстафе» все подчинено, таким образом, принципу сквозного интонационного развития, при котором неизменным не остается ни один элемент формы. Даже пленительная лирическая тема дуэта Нанетты и Фентона, появляющаяся первоначально во 2-й картине, не претерпев в своем рисунке никаких существенных изменений, все же звучит иначе в последней, 6-й картине, где ею создается образ прекрасной, горячей любви.

Гениальный комедиограф, Верди на протяжении оперы так и не дает слушателю возможности отгадать, предвидеть, чем же разрешится этот стремительный и причудливый ход музыкально-драматургического развития, постепенно нагнетаемого от сцены к сцене, от картины к картине, от акта к акту. И вот начинается завершающая оперу, грандиозная по масштабам и сложности развития финальная ф у г а — форма исключительно редкая в оперном жанре \*. Она-то и становится изумительной, удивительно естественной формой музыкального обобщения, блистательно завершающей ход событий комедии. Использование формы фуги позволило композитору решить две задачи. Во-первых, он смог свести все многообразие сменявшихся друг друга мотивных образований к обобщающей тематической музыкальной формуле — к теме фуги. Возникающая на словах Фальстафа «*Tutto nel mondo é burla*», она становится своего рода музыкальным афоризмом, разъясняющим зрителю подлинный смысл комедии. Во-вторых, проводя тему фуги в партиях разных героев, Верди смог показать героев и события оперы как различные явления о д н о й сущности, а сущность эта — сама жизнь со всеми ее сложными коллизиями. Весь ход музыкального развития оперы должен был отлиться в подобную форму, привести к теме-утверждению, теме-выводу.

Гениальность Верди-драматурга проявилась и в том, что до самого финала он избежал соблазна (столь естественного для музыкантов его времени) показать, проэкспонировать эту тему или какие-то (для слушателя ощутимые) ее элементы на одном из ранних этапов развития действия оперы. Благодаря этому Верди и обеспечил себе возможность завершить оперу такой неожиданной, но все объясняющей, все этически оценивающей и в то же время чисто музыкальной развязкой.

«Фальстаф» Верди — непревзойденное по глубине и художественному совершенству воплощение комедийных образов Шекспира в оперном жанре \*\*.

\* Мысль о фуге как музыкальной форме, завершающей оперу, и тема фуги родились у Верди в процессе работы над «Фальстафом», когда композитор уже написал значительную часть музыки. Об этом Верди немедленно сообщил Бойто, ибо такой необычный финал оперы потребовал переработки текста финала.

\*\* Если, создавая «Отелло», Верди мог проверять и оттачивать свое решение на замечательных примерах интерпретации образов трагических героев Шекспира в искусстве Росси и Сальвини, то в труднейшей работе над «Фальстафом» он мог опираться только на классический опыт итальянской комедийной драматургии, но не на высокие образцы комедийного актерского искусства: в Италии на протяжении XIX в. не появилось ни одного выдающегося комедийного актера, исполнителя шекспировских комедий.

В «Фальстафе» композитор проявил поистине конгениальное Шекспиру понимание свойств и особенностей человеческих характеров, логики и смысла их поступков. Предав осмеянию человеческие слабости, он пришел к утверждению той черты духовного мира человека, которая помогает ему преодолевать жизненные невзгоды, разбираться в хаосе событий, учит мудрости и является основой оптимистического мировосприятия. Эта черта — юмор, искренний, от души и сердца смеющийся, очищающий от всего скверного и возвращающий человеку радость и наслаждение жизнью. И думается, что в раскатистом смехе столь дорогого сердцу композитора героя, прочно стоящего ногами на реальной почве и дорожащего всеми земными радостями, в его буйном призыве к радости и заключено то, что помогает человеку подняться над всем мелочным, нелепым и случайным в окружающей действительности. «Фальстаф» Верди — отрицание духовного и художественного декаданса, оранжерейной уютности и мнимой сложности в видении мира.

Примечательно, как сам композитор в день премьеры определил намерения, которыми он руководствовался, сочиняя «Фальстафа». 9 февраля 1893 года он писал Камиллу Беллэгу: «Итак, сегодня вечером „Фальстаф“! Не знаю, сумел ли я найти выражение веселья, выражение точное и, главное, *искреннее*... Увы! Теперь в области музыки пишут вещи прекрасные, и кое в чем (когда не перехватывают через край) чувствуется настоящий прогресс... Но в общем пишут неискренне и стараются всегда подражать соседу!...»\*

Чем был для Верди — великого, сурового и в то же время простого и чуткого гуманиста — Фальстаф, этот беспутный мудрец, по-своему познавший тайну жизненного оптимизма? Об этом можно судить по волнующей записи, сделанной Верди на клочке нотной бумаги, когда он заканчивал партитуру: «Все кончено. Иди, иди, старый Джон,— иди своей дорогой, сколько жизнь тебе позволит. О, забавный тип мудрого повесы, вечно живой и истинный в разном облике и во всех временах. Ступай, иди вперед, вперед! Прощай».

В конце 1893 года, уже пережив блистательный триумф премьеры «Фальстафа» и вспоминая с чувством признательности вдохновенный артистический труд исполнителей, Верди 15 декабря писал певице Эмме Дзилли — первой исполнительнице роли Алисы: «Вот уже целый год прошел с того времени, как мы работали над „Фальстафом“. Время чудесное, полное энтузиазма, когда все мы дышали только Искусством! И я вспоминаю минуты радостного волнения... Помните ли Вы третий вечер „Фальстафа“? Я простился со всеми вами; и вы все были немного взволнованны, особенно Вы и Паскуа (исполнительница роли Квикли.— С. Б). Вы представляете себе, что значил для меня мой поклон, сказавший тогда: „Мы больше не встретимся как артисты!!!!“ Мы встретились, правда, после того и в Милане, и в Генуе, и в Риме; но я ясно вспоминаю тот третий вечер, когда для меня стало ясно: *все кончено!*»\*\*

Можно понять эти теплые и в то же время горькие слова большого художника, который не мог не оценить справедливо величие своего последнего творения и в то же время трезво отдать себе отчет, что и ему, великому труженику в искусстве, не дано больше сделать новый шаг вперед...

Верди — первый художник итальянского оперного театра XIX века, обратившийся к творчеству великого англичанина во имя высокой общественной и нравственной миссии искусства. Для него произведения Шекспира не были источником занимательных сюжетов, а великим образцом глубоко прав-

\* Copialettere di G. Verdi, p. 393.

\*\* Ibid., p. 721.

дивого повествования о трудных жизненных судьбах больших и сложных человеческих характеров. Можно смело сказать, что, кроме Э. Росси и Т. Сальвини, ни один деятель итальянского театра XIX века не достиг такого глубокого проникновения в этическую сущность искусства гениального драматурга, как Верди.

Шекспир был его наставником и спутником всей творческой жизни. Несомненно, драматургия Шекспира в наибольшей мере указала Верди пути к реализму, и через Шекспира пришел он к великим своим достижениям даже в операх, написанных не на шекспировские сюжеты: в «Риголетто» и «Трубадуре», в «Сицилийской вечерне», «Симоне Бокканегра», «Силе судьбы» и монументальном «Дон-Карлосе». И даже в «Аиде» гневное проклятие, которое Амнерис бросает неумолимым жрецам, погубившим первого, кого полюбила дочь властителя Египта, дышит подлинно шекспировским величием.

Как художник и мыслитель-гуманист Верди в своих последних шедеврах — «Отелло» и «Фальстафе» — поднимается до шекспировской многогранности видения мира. Подобно Шекспиру, он страстно протестует против зла, которое часто губит человека, духовно растлевая его.

Восхищение, которое вызвали в музыкальном мире «Отелло» и «Фальстаф», заставив склониться перед этими шедеврами реалистической оперной драматургии даже самых воинственных адептов декаданса, отнюдь не означало подлинного понимания последнего творческого подвига Верди. Признание равноценности его достижений и достижений Вагнера (зачастую с обидными для Верди оговорками о благотворности вагнеровского влияния), почтительное изумление перед непостижимым мастерством маститого композитора, новаторских и в то же время преемственно связанным с великими традициями классического искусства, не коснулось того, что для самого Верди было главным. Современники и художники младшего поколения в своих мучительных исканиях правды жизни не поняли, что эти творения Верди — вершина его гуманизма, что главное в них — утверждение высокого этического начала в духовном мире человека.

Не поняли они и того, что «Отелло» и «Фальстаф» — это властное утверждение композитором незыблемости реалистических основ искусства, меняющегося и обновляющегося в тех или иных формах художественного мастерства, но остающегося неизменным в самой направленности на глубинное, правдивое и поэтическое возвышенное истолкование действительности. Единственным современником Верди, кто первым понял, что последние творения гениального итальянца намечают новые пути для развития реалистического музыкального искусства, был П. И. Чайковский. Прослушав 31 января 1888 года пражскую премьеру «Отелло», он писал, что «гениальный старец Верди в „Аиде“ и „Отелло“ открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбываясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера)»\*.

У Шекспира Верди научился человековедению. Присущие композитору черты глубокого интереса и уважения к человеку, сочувствия к его несчастью, острой ненависти к злу под воздействием великого искусства Шекспира окрепли и развились. Шекспир содействовал окончательному формированию личности Верди — художника и мыслителя.

У Шекспира Верди научился вызывать в слушателях чувство благородной тревоги за судьбу оступившегося человека, возбуждать глубокое уважение к

---

\* Чайковский П. Музыкально-критические статьи. Л., 1986, с. 307.

человеческому горю и страстный протест против всего, что делает человека несчастным. У Шекспира Верди научился с особой поэтичностью, в совершеннейшей художественной форме воплощать прекрасные, благородные, нравственно высокие свойства человеческого характера, научился придавать им глубоко волнующую силу музыкального выражения. Следуя путем Шекспира, Верди достиг бессмертия, ибо бессмертны великие гуманистические идеалы, воплощенные в его искусстве.

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ  
(ПУБЛИКАЦИИ И РУКОПИСИ)

- Асафьев Б., Харламов Ю., Богоявленский С. Пламя Парижа. Л., 1934.  
Кармен. Л., 1933.  
Что надо знать об опере «Отелло». Л., 1933.  
«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева (Источниковедческое и аналитическое исследование музыки балета), 1935. Рукопись в архиве Б. В. Асафьева.  
Музыка балета «Пламя Парижа». — В кн.: Пламя Парижа. Л., 1937.  
Б. В. Асафьев и его балет «Кавказский пленник». — В кн.: Асафьев Б. В. «Кавказский пленник». Л., 1938.  
Б. В. Асафьев (К 25-летию деятельности). — Советское искусство, 1938, № 5.  
Принципы обработки узбекских народных песен. — В кн.: Пути развития узбекской музыки. Л., 1946.  
«Кармен» Ж. Бизе (на узб. языке). Ташкент, 1944.  
Песни Ст. Монюшко (Исследование), 1950. Рукопись в архиве автора.  
Работа Дж. Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта-драматурга. Дис. ... канд. искусствовед. Ташкент, 1944.  
Верди и Шекспир. — В кн.: Шекспир и музыка. Л., 1964.  
Советское теоретическое музыкознание (1941—1966). — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 6—7. Л., 1967.  
Старейшина советского музыковедения (к 75-летию со дня рождения Ю. Н. Тюлина). — Советская музыка, 1969, № 2.  
Как сделать педагогов педагогами. — Советская музыка, 1973, № 4.  
Музыка Италии между двух мировых войн. — В кн.: Музыка XX века, ч. II, кн. 4. М., 1985.

СОСТАВЛЕНИЕ И РЕДАКТИРОВАНИЕ

- Письма Ж. Бизе. Л., 1941.  
Очерки по истории зарубежной музыки XX века. Л., 1983.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Программа-конспект курса истории зарубежной музыки (написание ряда разделов по истории музыки XIX и XX вв., составление и редакция совместно с Т. Э. Цытович). Московская консерватория. М., 1978.

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

- Асафьев. Б. Пламя Парижа. Клавир, 1935. Рукопись в архиве Б. В. Асафьева.  
Щербачев В. Табачный капитан (восстановление по рукописи и эскизам сводного варианта оперы. Составление клавира.) Л., 1954.

---

\* Список составлен в хронологическом порядке.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. Гурков, Р. Лаул. О книге и ее авторе</i> . . . . .	3
Итальянская музыкальная культура между двумя мировыми войнами . . . . .	9
Отторино Респиги . . . . .	19
Ильдебрандо Пиццетти . . . . .	34
Джан Франческо Малипьеро . . . . .	41
Альфредо Казелла . . . . .	59
Заключение . . . . .	101
Приложение . . . . .	105
Верди и Шекспир . . . . .	105
Список основных научных работ и публикаций . . . . .	141

*Сергей Николаевич Богоявленский*

ИТАЛЬЯНСКАЯ МУЗЫКА  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА  
Очерки

Редактор *В. С. Буренко*

Художник *Л. А. Яценко*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректоры *Л. К. Ильина, Т. В. Львова*

ИБ № 3488

Сдано в набор 10.01.86. Подписано в печать 15.07.86. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 2. Гарнитура тип-таймс. Офсетная печать. Усл. печ. л. 11,61.  
Усл. кр.-отт. 14. Уч.-изд. л. 12,34. Тираж 10 000 экз. Изд. № 3286. Заказ 41.  
Цена 90 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение  
191123, Ленинград, ул. Рылеева, д. 17

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового  
Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евге-  
нии Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград,  
Л-52, Измайловский проспект, 29.